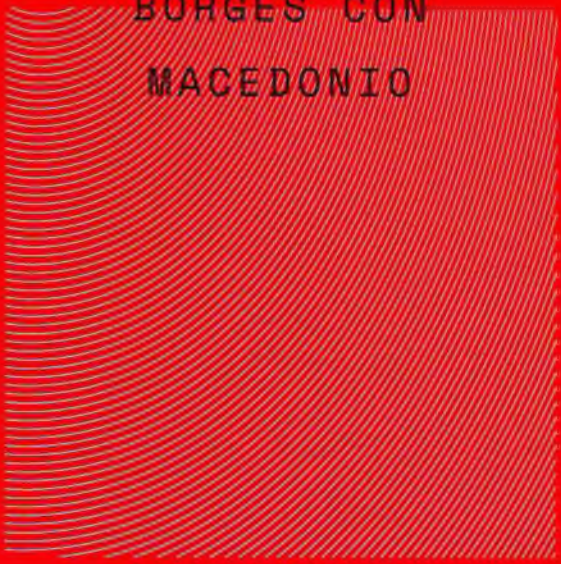
LUIS OTHONIEL ROSA

COMIENZOS PARA UNA ESTÉTICA ANARQUISTA: BORGES CON MACEDONIO



corregidor

Colección dirigida por
María Fernanda Pampín

Luis Othoniel Rosa

COMIENZOS PARA UNA ESTÉTICA ANARQUISTA: BORGES CON MACEDONIO

CORREGIDOR

Rosa, Luis Othoniel
Comienzos para una estética anarquista : Borges con Macedonio / Luis Othoniel Rosa. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2020.
224 p. ; 20 x 14 cm. - (Nueva crítica hispanoamericana / María Fernanda Pampin, ; 70)

ISBN 978-950-05-3271-6

1. Ensayo Literario. 2. Anarquismo. 3. Literatura Argentina. I. Título.
CDD A864

luisothoniel@gmail.com
Manuscrito de la segunda edición
31 de diciembre de 2019

© Ediciones Corregidor, 2020
Lima 575 1° piso (C1073AAK) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
ISBN 978-950-05-3271-6
Impreso en Buenos Aires - Argentina

a la memoria de mis maestros,
Ricardo Piglia y Ana Amado

Toda la creación es lenguaje y nada más que lenguaje, el cual, por una razón inexplicble, no podemos leer en el exterior ni podemos escuchar en el interior. Es por eso que yo digo que nos hemos hecho idiotas. Algo le ha pasado a nuestra inteligencia. Mi razonamiento es el siguiente: los ensamblajes que unen las partes del Cerebro son lenguaje. Nosotros somos parte del Cerebro; ergo, nosotros somos lenguaje. ¿Por qué, pues, no lo asumimos? Ni siquiera sabemos lo que somos, mucho menos lo que es la realidad externa de la que participamos. El origen de la palabra 'idiota' es la palabra 'privado'. Cada uno de nosotros se ha vuelto privado y ha dejado de compartir los pensamientos comunes del Cerebro, y solo nos queda un mínimo nivel subliminal de conexión.

Phillip. K. Dick, *Valis*

La estética anarquista se vuelve resueltamente hacia el porvenir, hacia lo desconocido. Contribuye, así, poderosamente, a la eclosión de la cultura moderna. La estética marxista no dirige su mirada lejos. Se contenta con regentar o interpretar lo real [...] La estética marxista recuerda incansablemente al escritor, al artista, su responsabilidad social. [...] Lo conmina a bajar a la arena, a comprometerse. La estética anarquista ve en la creación artística las realizaciones generales del hombre sublevado. Animándolo a liberarse del peso de la tradición, desempeña respecto del artista una acción liberadora más acusada, pero también, y sobre todo, una función creadora. Lo impulsa a buscar caminos siempre renovados de la creación. La estética marxista se presenta como la guardián de la tradición realista. La estética anarquista es la guardián del espíritu de ruptura. Y puesto que tiene la mirada ya en el porvenir –la utopía– interpreta tal vez mejor la aspiración del artista de hoy a la libre expresión de su fe de herético.

André Reszler, *La estética anarquista*

Agradecimientos

Este libro tiene muchos autores que en conversaciones en seminarios, en bares y en llamadas y correos electrónicos que no disimulaban cierta desesperación, fueron armando y revisando su escritura.

Gracias a mi mentora y amiga, Gabriela Nouzeilles. Gracias por su cariño por el proceso de escribir, por las vidas que acompañan la escritura y por el cultivo de una comunidad para la escritura, por sus emails de 4 páginas a las 4 de la madrugada con 4 "referencias imprescindibles", por las fiestas de fin de año en su casa que recogía hospitalariamente a unos veinte estudiantes doctorales glotones que no paraban de hablar de teoría, por soportar emails larguísimos, por una llamada en enero de 2005 para invitar al autor que firma este libro a hacer un doctorado en la Universidad de Princeton, por leer miles de páginas de manuscritos sucesivos y apilados por diez años, todos marcados por la tinta roja de sus perspicaces comentarios como un diálogo eterno que continúa con la misma intensidad cada vez que nos encontramos. Todo esto parece que tenía que haber sucedido para que este libro existiera.

Gracias al compañero Jeff Lawrence, quien, sin exagerar, ha leído y comentado todo lo que he escrito en los últimos 10 años. Hay muchos párrafos de este libro que son de su autoría. Ambos hemos olvidado cuáles. Con los años se nos confunde quién pensó qué cosa primero, entonces ambos preferimos decir, "como dice Jeff/Otho", aunque la idea realmente fuera de Luis Moreno. Gracias a los *roommates* de la vida, Luis Moreno, Begoña Santa Cecilia, Margarita Pintado, Dora Zhang, Sergio Delgado y Carlos Fonseca. Gracias a Bego por dejarme jugar con su arte y asistir a él como un niño en un salón lleno de juguetes. A Luis por las conversaciones intensas en las cuales una buena novela merecía la misma atención (no más ni menos) que una de las muchas insurrecciones que a partir del 2011 captivaron

nuestros deseos y nuestra imaginación. Gracias a Margarita, Carlos, Sergio y Dora por un jangueo que nunca acaba y con el que siempre podemos contar (y por ser tan lindos). Nuestra entrada a Buenos Aires no fue por Ezeiza ni por la Dársena Norte, fue a través de una casa en la Calle Gallo, donde Ana Amado y Mariana Casullo condensaban y condensan los esguinces afectivos de la ciudad. Fue allí que encontramos el Aleph real, no el apócrifo que decían que estaba en la Calle Garay. Gracias, amigas.

Cuando terminamos de escribir el manuscrito de este libro, nos pareció importante contactar a varios críticos que admiramos mucho pero que no conocíamos bien, a ver si nos leían. Unas semanas después recibimos de vuelta el manuscrito lleno de tachaduras, comentarios, polémicas y, sobre todo, con un deseo intenso de conversar. Mil gracias entonces a Julio Prieto, Daniel Balderston e Idelber Avelar por su generosidad. Julio y Daniel objetaron muchos de los puntos claves de este libro, convenciéndonos en algunos puntos, retándonos a ser más valientes en los otros. La escritura crítica y pública de Idelber Avelar ha sido por muchos años el modelo de nuestra propia aventura crítica y por esa razón, nos ha emocionado mucho leer sus comentarios a este libro. Gracias compañero. Gracias también a José Eduardo González y Julio Ramos, por tantos consejos y por leer y comentar lo que escribo durante los últimos años. Qué afortunado soy.

Gracias a mi compañera nómada y enamorada, Ingrid Robyn/Alice Mar, cómplice en todo desde aquella noche del 2008 en Berkeley en la que el amor brotó de la literatura. Gracias a la biblioteca de mi familia, Lydia Rodríguez, Ángel Rosa, María del Mar Rosa y Otho Rosa. En los recuerdos más tempranos de mi vida, veo a mi madre editando la tesis doctoral de mi padre, una tesis que era una lectura teológica de la obra de Borges y de Cortázar. En alguna medida, este libro es el inverso de aquel. Gracias a los compañeros de la Universidad de Nebraska en Lincoln por apostar por mí,.

Gracias a Ricardo Emilio Piglia Renzi, a ti va dedicado este libro. Las razones son evidentes.

Prólogo a la segunda edición

Llegamos al anarquismo investigando lo que se ocultaba detrás de los textos de Borges. De todas las maneras posibles de llegar al anarquismo en tiempos en que el mundo se prepara para el retorno del fascismo, nosotros llegamos al anarquismo estudiando a un eterno viejo conservador. Ha sido un viaje en espirales. Comenzamos a leer a Borges como adolescentes. Sus libros se apilaban en la biblioteca de mis padres, maestros de escuela pública en aquellos años en la colonia americana de Puerto Rico. En la isla ya se comenzaba a sentir el quiebre de la burbuja neoliberal y nuestra familia es una familia politizada, de larga tradición de lucha. En aquellos tiempos, las lecturas de Borges se convirtieron en una ruta de escape. Entramos a la Universidad de Puerto Rico ya con esa educación borgeana, y mientras participábamos en las famosas huelgas estudiantiles, leíamos los libros de Derrida, tan influenciados por Borges, mientras nuestros compañeros leían a Gramsci y a Fanon. En el año 2005, la universidad de Princeton, en donde enseñaba Ricardo Piglia, nos ofrece una beca doctoral para seguir estudiando a Borges con tiempo, mientras Puerto Rico se iba hundiendo en la catástrofe neoliberal. Nos interesaba el tema de la autoridad en Borges, tanto sus juegos con la autoría y su uso lúdico del lugar del intelectual en la ciudad letrada como su obsesión bandolerezca con sus criminales infames. En el primero de cuatro seminarios que tomamos con Piglia, leímos por primera vez a Macedonio Fernández, y ya el resto es historia. Nos pareció encontrar todo Borges en Macedonio, y Macedonio era profundamente anarquista. En esos años también tomábamos seminarios doctorales de teoría con Avital Ronell, con quien semanalmente discutíamos el canon posestructuralista. Mientras Ronell asignaba los textos de Emmanuel Lévinas sobre la responsabilidad, nosotros leíamos a lo que decía Kropotkin sobre la ayuda mutua por nuestra cuenta. Mientras

leíamos la crítica a la representación en la *différance* de Derrida, también leíamos los debates de Bakhunin contra Marx. Al mismo tiempo que leíamos los textos sobre intertextualidad de Barthes, también leímos los de Proudhon contra la propiedad privada y la propiedad intelectual. Cada vez se nos hacía más claro que en el anarquismo había una clave, no solo para entender a Borges, sino para politizar la tradición postestructuralista que dominaba las altas esferas de la academia norteamericana. Viaje en espirales. Borges (y el postestructuralismo) habían sido el boleto para irnos de Puerto Rico y despolitizarnos, y, sin embargo, ahora estábamos en el corazón de la bestia, en la torre de marfil de las más prestigiosas instituciones americanas, intentando politizar el medio mismo de nuestra despolitización. Luego llega la crisis económica del 2008, de la que la academia norteamericana aún no se ha recuperado. Miles de estudiantes doctorales y profesores por contrato nos encontramos en las calles de Nueva York intentando, descabelladamente, traducir lo que habíamos aprendido en los seminarios, en herramientas útiles para la lucha, una vuelta a la politización que tiene como fin o comienzo los muchos movimientos horizontales y anarquistas que toman al mundo en el 2011, en particular, Occupy Wall Street y las huelgas en la Universidad de Puerto Rico. Defendemos nuestra tesis doctoral, titulada *Anarquismos literarios: Borges con Macedonio*, en el 2012. Nuestra mentora fue la profesora Gabriela Nouzeilles. Ricardo Piglia y Susana Draper fueron los evaluadores. La defensa nos resultó profundamente anti-climática y desganada, a pesar del generoso entusiasmo de mis tres mentores. ¿Qué importan las elucubraciones teóricas de dos escritores experimentales argentinos cuando nuestro mundo está en llamas? Durante los próximos cuatro años, siempre consultando con Piglia que ya había vuelto a Buenos Aires, decidimos, pues, convertir esa investigación en un libro/manifiesto que nos permitiera establecer una serie de principios o comienzos estéticos para una literatura del futuro, más afín, más útil, para el mundo que se avecinaba. Publicamos el libro en Chile, en el 2016, con el mismo título de la presente edición, y esos *Comienzos* se convirtieron en la base teórica para una praxis novelística. En los últimos cuatro años desde la publicación original de este libro han aparecido un par de decenas de reseñas y ensayos celebrando o criti-

cando sus hallazgos en Chile, México, Puerto Rico y Estados Unidos. Revisamos el libro según esos comentarios, y nos alegra que ahora se pueda extender esa discusión a la Argentina, nada más y nada menos, que en la editorial Corregidor, la que alberga a las obras completas de Macedonio Fernández. En estos últimos cuatro años publicamos nuestra segunda novela, *Caja de fractales* (Entropía, 2017), una novela anarquista y distópica que intentaba ser la praxis de estos comienzos teóricos para un anarquismo literario. Ricardo Piglia falleció solo unos meses después que le pudiera llevar a su casa en Palermo una copia firmada de la edición original de este libro. En ese momento solo se limitó a escribir con la retina de sus ojos en una computadora futurista que "la consigna es anarquía o barbarie". También falleció en estos años mi profesora y amiga, Ana Amado, cuya casa en la calle Gallo, tanto su enorme biblioteca como su cocina, fuera mi refugio por más de diez años de visitas continuas a la ciudad de Buenos Aires. A la memoria de ambos va dedicada esta segunda edición. En el verano europeo del 2017 un grupo exquisito de críticos que han dedicado la mayor parte de sus vidas a estudiar a Macedonio nos reunimos en un congreso en Holanda para un seminario de varios días sobre Macedonio Fernández y la filosofía. Baruch Spinoza fue, sin duda, la estrella de ese seminario, gracias en parte a las intervenciones de Julio Prieto. Al terminar nuestro seminario, Gonzalo Aguirre sugirió que tomáramos el tren y nos fuéramos a visitar la casa/museo de Spinoza en Leiden. Las conversaciones durante ese viaje a Holanda terminaron cambiando secciones importantes de esta segunda edición del libro. Apenas dos meses después de ese viaje, una mega-huracán monstruosamente potenciado por la crisis climática, destruye nuestro archipiélago puertorriqueño, y más de cuatro mil personas mueren por causa del desdén racista que el imperio americano siempre ha mostrado contra sus ciudadanos en Puerto Rico. A partir del huracán, hemos abandonado un tanto nuestras lecturas académicas sobre Borges y Macedonio y nos hemos dedicado completamente a escribir ensayos, ficciones y charlas por el continente americano sobre saberes decoloniales, feministas, ecologistas y anarquistas. También nos hemos dedicado a reseñar y visibilizar el trabajo de incontables escritores y pensadores puertorriqueños que tanto tienen que decir sobre la

catástrofe capitalista y ambiental que se nos viene encima. Nos ha llamado la atención los textos de la anarco-feminista puertorriqueña, Luisa Capetillo, contemporánea de Macedonio Fernández, que leía textos anarquistas en voz alta en tabaquerías por todo el Caribe. También hemos escrito sobre los textos de ese personaje ficcional salido a la realidad que es el insurgente zapatista Subcomandante Marcos (ahora Galeano). En las maneras artísticas tan experimentales del anarquismo revolucionario de Luisa Capetillo y Subcomandante Marcos hemos creído encontrar iteraciones más politizadas, si bien menos eruditas, de esos personajes que son Macedonio y Borges.

Hemos decidido prologar esta segunda edición de *Comienzos*, finalmente en Argentina, contando un poco de la historia del que escribe estas páginas. Hemos decidido presentar a ese autor como un personaje profundamente marcado por unos acontecimientos históricos que sucedieron en la colonia/archipiélago de Puerto Rico y en la academia norteamericana durante las primeras décadas del siglo XXI. Probablemente, los méritos de este libro no justifiquen esta decisión. Nuestros yoes no son sino ecos ahogados en el río del tiempo. Y sin embargo, las letras de Borges y de Macedonio fueron reapropiadas en las islas del Caribe para otros comienzos mucho antes de que comenzara a escribir el autor de estas páginas (el nombre, Manuel Ramos Otero, aún nos hace temblar). En esta correlación nada importa el biografismo o la pluralidad de los nombres. La hipótesis es que los experimentos literarios de dos eruditos escritores argentinos durante la primera mitad del siglo XX son una caja de herramientas útil para la lucha que se nos viene encima. El hecho es que todo se escribe para ser descontextualizado.

Luis Othoniel Rosa
31 de diciembre de 2019

Introducción: Para reposeer lo borgeano y lo macedoniano

Soy anarquista. Siempre he creído fervorosamente en el anarquismo. Y en esto sigo las ideas de mi padre.
Borges, Entrevista con Vicente Zito

Yo heredé la amistad de Macedonio Fernández de mi padre.
Borges, *Autobiografía*

A veces la literatura recorre senderos muy parecidos a los de la política. No es mímesis o alegoría. Más bien nos referimos a una relación analógica. Como si la literatura trazara una línea paralela con la política, sin tocarla, sin interceptarla, pero acompañándola, haciendo casi el mismo recorrido pero a dos metros de esta, como dos senderos contiguos que recorren el mismo desierto, atraviesan las mismas dunas, se detienen en los mismos oasis y participan de las mismas ilusiones ópticas causadas por el sol y la sed. Este libro explora esa analogía: persigue el curso de estas dos líneas, en el caso particular de dos obras literarias entrelazadas, y se pregunta por ella, ensaya respuestas que las atraviesen, respuestas transversales para entender la coincidencia y afectación de esos senderos. La coincidencia: las dos obras literarias que discutiremos articulan alternativas a la concepción estética de representación, a la originalidad del "yo" artista y, por último, y consecuentemente, a la propiedad intelectual. Análogamente, la tradición política del anarquismo, desde una concepción (anti)política, se opone a la democracia representativa, al individuo burgués (y su meritocracia) y a la propiedad privada.

Estas dos líneas, una en la literatura y la otra en la política, coinciden en un momento histórico. Las dos obras literarias en cuestión nacen a finales del siglo XIX escritas por dos autores que se autopro-

claman anarquistas y pertenecen a un momento histórico en que el anarquismo pasa de ser la mayor fuerza de oposición al partido en el poder en Argentina, para convertirse un movimiento bastante minoritario después de los años treinta. Pero las dos obras literarias en cuestión no son reconocidas por ser obras anarquistas. La literatura de estos dos autores pretende ser autónoma, se enorgullece de su autonomía frente a la política, y en alguna medida podríamos decir que es una literatura "antipolítica", de manera similar a la que Bakunin describe el anarquismo como antipolítica, en tanto se opone a toda acumulación del poder. Tal vez es precisamente esta autonomía lo que impide que los senderos se crucen, como si se hubieran bifurcado para siempre en un pasado conceptual. Encontrar el momento preciso de la bifurcación de ese sendero entre la estética literaria de esas dos obras y la tradición anti-política del anarquismo es el objetivo de este libro. O más bien, buscamos esa bifurcación porque creemos que ahí está el secreto para poder crear, desde nuestro presente, una nueva intersección entre esa literatura y esa anti-política, para que la estética y la política deliren juntas, para que cartografíen en nuevos vértices los trozos de un mapa del desierto. Lo que nos motiva, pues, es que estamos convencidos que la investigación en particular de esta bifurcación entre literatura y anarquía, contiene la llave para una cerradura en nuestro presente, en el que la política revolucionaria nos exige una experimentación estética y la literatura experimental nos exige una política revolucionaria. Creemos que el estudio minucioso de este caso nos permite comenzar.

Este libro propone que las innovaciones en teoría literaria de los escritores argentinos Macedonio Fernández (1874-1952) y su "discípulo", Jorge Luis Borges (1898-1986) están directamente relacionadas con la tradición anarquista. Afirmamos que Borges y Macedonio ejecutan una práctica de la literatura alrededor de los tres principios básicos de la filosofía anarquista: el primero, que la participación nos permite prescindir de las jerarquías de la representación, el segundo, que el individuo es una resultante de las fuerzas colectivas de la ayuda mutua y el tercero, que la propiedad privada es una falacia, un robo legalizado, una superstición social validada por el Estado moderno. Los capítulos de este libro se dedican a explorar la manera en la que estos tres principios se accionan estéticamente en la obra de estos dos autores.

El anarquismo, desde sus principios en el siglo XIX y sus innumerables mutaciones hasta el presente, se concibe como más que una ideología política. El anarquismo, como los feminismos anti-capitalistas contemporáneos, nos propone una visión del mundo que podríamos llamar fractal: los patrones de acumulación de poder que vemos en las esferas macro-políticas del Estado-Nación y del capitalismo global se repiten en las esferas micropolíticas de la vida diaria y en las interacciones cotidianas, y, a su vez, esos mismos patrones de acumulación de poder que vemos en nuestras interacciones cotidianas se repiten al interior de nuestra subjetividad, del pensamiento, del lenguaje. El patrón siempre es el mismo, si bien con variaciones; una entidad esencializada acumula poder mediante la represión de una pluralidad: la Nación-Estado por sobre la pluralidad de sus ciudadanos mediante la ficción de la representación, el capitalismo global por sobre las innumerables fuerzas de la labor colectiva mediante la ficción de la propiedad privada. Pero incluso a escalas más pequeñas; el Padre sobre la pluralidad familiar, el Experto por sobre la pluralidad de conocimientos sociales, el Salario individualizado por sobre el excedente de labor colectiva, el Hombre por sobre los géneros sexuales, una Raza por sobre las otras, el Humano por sobre las innumerables otras especies, el Individuo por sobre la pluralidad de deseos y potencias que nos constituyen y traspasan. O como dirían los zapatistas, un Mundo impuesto desde arriba. Es por esto que los anarquistas de principios de siglo están tan interesados por el sindicalismo como por la higiene, al mismo tiempo que leen en voz alta *El Capital* de Marx, o *La conquista del pan* de Kropotkin en las tabacaleras del continente americano, leen textos sobre calistenia o sobre cocina o sobre espiritismo.[1] Es por eso que están tan preocupados por la huelga general como por los modos del buen vivir y de la fiesta anarquista, es por eso también que el feminismo radical ocupa un lugar central en el anarquismo de principios de siglo XX. Es decir, las anarcofeministas que pueblan el continente latinoamericano (pensamos en Luisa Capetillo, una contemporánea de Macedonio Fernández) nos muestran cómo la resistencia a los patrones de acumulación de poder debe ejecutarse en todas las escalas empe-

[1] Ver la edición de Julio Ramos de los textos de la anarcofeminista puertorriqueña Luisa Capetillo reunidos bajo el título *Amor y anarquía* (1992).

zando por la vida diaria y por los trabajos del hogar, ("máximo de Hogar" es uno de los slogans que repite Macedonio en su *Teoría del Estado* y en su inédito *Libro a sí mismo*). En todas estas instancias fractales el anarquismo nos invita a derrocar esa entidad esencializante (*arkhé*) y aprender a vivir en la complejidad de la diferencia constante. No podemos oponernos a gobiernos autoritarios si en nuestras interacciones sociales nos comportamos de manera autoritaria. No podemos rechazar la desigualdad social y la destrucción de la naturaleza que produce el capitalismo, si en nuestra vida privilegiamos el dinero por encima de la justicia social y el balance de nuestros ecosistemas. No podemos abogar por la libertad, si vivimos reprimiendo nuestros deseos y contradicciones. Si los patrones de acumulación de poder en las macro-políticas se repiten en las micro-políticas, la resistencia tiene que ser igualmente fractal. La resistencia a los patrones de poder, debe, pues, comenzar por resistir la unidad básica de la modernidad capitalista: el concepto de individuo.

Comparemos las citas de abajo, la primera de Borges y la segunda del filósofo y biólogo del anarquismo Piotr Kropotkin, dos citas que discutiremos en extensión en el capítulo dos.

> Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso [contra el *cogito ergo sum*] que en lugar de pienso, dijéramos impersonalmente, piensa, como quien dice truena o relampaguea. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios e impresiones errantes. (Borges, "Nueva refutación del tiempo", II 147)

> *Entendido como un todo, un individuo no es otra cosa que una resultante*, siempre cambiante, de todas sus diversas facultades, de todas sus tendencias autónomas, de neuronas y centros nerviosos. Todo esto se relaciona con todo lo demás tan cercanamente, que cada elemento actúa sobre todos los otros, sin necesidad de subordinarse a ningún órgano centralizado –el alma. (Kropotkin, *Revolutionary Pamphlets*, 119-120, traducción del autor).[2]

---

[2] Taken as whole, man is nothing but a *resultant*, always changeable, of all his diverse faculties, of all his autonomous tendencies, of brain cells and nerve

En su espinazo, la idea más radical del anarquismo no yace en su fuerte oposición tanto al Estado como al Capital (contraintuitiva en el siglo XX, en el que vemos al Estado y al Capital como fuerzas en oposición, mientras que el anarquismo los ve como fuerzas simbióticas), a todas las jerarquías, partidos o líderes. La idea más radical del anarquismo yace en entender que el individuo mismo es una falacia de acumulación de poder, el individuo no es nada sino la resultante de una pluralidad, pereza mental mediante la cual nos engañamos para creer que estamos en control de nuestros actos y nuestro destino, y poder ser indiferentes a la contingencia. El individuo es una manera de simplificar la complejidad de fuerzas que nos constituyen y nos conectan a diferentes escalas sociales. Es un deseo tóxico de separarnos del mundo. De ahí que el anarquismo no es solo una ideología política, también es una filosofía moral, una ética y metafísica, una forma de paganismo, una manera de pensar y de vivir, y como veremos en este libro, el anarquismo también propone una estética alternativa. En la estética anarquista la primera falacia de acumulación de poder es la que convierte al artista en propietario de la obra de arte, como nos dice Macedonio en la siguiente cita.

> [Hay que] realizar una gran escuela o mejor una revolución en el arte (pues este procedimiento puede extenderse de la literatura a las otras disciplinas artísticas). Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y del ingenio o socialismo de la inteligencia, si gustáis, así como modernas escuelas económicas proclaman la abolición de la detestable propiedad privada, fuente de la maldad, de la perfidia y la apropiación directa de todos los bienes naturales. *Un cuerpo humano y una mente humana son trozos de la naturaleza de cuyos productos pueden servirse los demás hombres en la medida de la justicia.* (Itálicas mías, *Papeles de Buenos Aires*, 1944, 5)

La cita de arriba es de un texto de Macedonio titulado "El plagio y la literatura infinita" que discutiremos en detalle en el tercer capítulo,

centres. All are related so closely to one another that they each act on all others, but they live their life without being subordinated to a central organ- the soul.

en el que Macedonio, explícitamente, toma principios de la crítica anarquista a la propiedad privada para imaginar un nuevo modo estético en el que el arte sea una posesión colectiva que nos pertenece a todos. En la última oración, al igual que en las citas de Borges y Kropotkin más arriba, el individuo aparece fragmentado en "trozos de la naturaleza de cuyos productos pueden servirse los demás". En más de una manera, eso es lo que hemos querido hacer en este libro; romper a Borges y Macedonio en trozos estéticos que nos sirvan para hacer otras cosas en un acto de socialización de la inteligencia.

Ahora bien, ¿cómo es posible que la crítica de las pasadas cinco décadas que rigurosamente ha examinado la obra de estos dos famosos autores, haya pasado por alto, salvo raras y superficiales excepciones, esta relación que proponemos entre su obra y una tradición política tan importante en la historia argentina como el anarquismo? Nos parece que hay dos maneras de contestar a esta pregunta. La primera razón se debe a que el anarquismo empieza a convertirse en una suerte de fantasma incomprendido en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, ahogado tanto por el liberalismo capitalista a la derecha como por el socialismo estatista a la izquierda. El anarquismo, según algunos estudiosos, pasaría de ser un movimiento (anti)político a convertirse en un movimiento cultural, como si fuera posible separar la política de la cultura.[3] Según esta narrativa histórica, tan solo recientemente, con la re-emergencia de modos de hacer política desde la acción directa y el horizontalismo alrededor del globo después de la caída del muro de Berlín, comenzamos a repensar la tradición del anarquismo clásico. Esto es evidente en el resurgimiento bibliográfico y crítico en las última décadas, pero también en el resurgimiento político del anarquismo después de las crisis económicas que han marcado las primeras década del siglo XXI. La historia de la "invisibilización" del anarquismo también es crucial para entender ciertas genealogías políticas en Latinoamérica. Mientras que en el siglo XIX las élites latinoamericanas están imaginando sus proyectos nacionales, sus "ficciones fundacionales" que por supuesto también son máquinas de exclusión de ciertas subjetividades indesea-

[3] Ver David Weir. *Anarchy and Culture: The Politics and Aesthetics of Modernism,* 1997.

bles, las ideas anarquistas que van llegando a través de inmigrantes europeos a toda Latinoamérica tienen una acogida potente. A finales del siglo XIX, desde Puerto Rico hasta Patagonia, el anarquismo genera una imaginación política contestataria a los proyectos de la Nación-Estado moderna. En Argentina en particular, esta fuerza contra-nacionalista y proletaria se convertirá de 1880 a 1916 en la mayor fuerza organizadora de la izquierda y de los sindicatos de trabajadores. Los sueños de la generación de Sarmiento de atraer una inmigración europea que fuera una fuerza civilizadora para el Estado-Nación despiertan a otra realidad a finales de siglo XIX y principios del XX cuando esa inmigración europea y proletaria está activando "huelgas de electores" y no quiere tener nada que ver con el proyecto nacionalista y modernizador. Ahora bien, si la izquierda anarquista latinoamericana insiste en rechazar el proyecto de la Nación-Estado y promueve modos de organización ciudadana a escalas pequeñas, en las primeras décadas del siglo XX empieza a surgir otra izquierda en Latinoamérica con otras estrategias de resistencia. El populismo nacionalista se convertirá, hasta nuestros días, en la forma más visible (y poderosa) de la izquierda latinoamericana. Si el anarquismo, anclado en el anti-estatismo del siglo XIX y en los modos de ayuda mutua, rechazará el proyecto nacional de la élites criollas, el populismo, anclado por un lado en el marxismo estatista y por el otro en el nacionalismo, considerará el Estado como un arma que le puede arrebatar a las élites. Esta fuerte diferencia en el corazón de las izquierdas latinoamericanas, y en particular en Argentina, invisibilizará por el resto del siglo XX a la izquierda anarquista a favor de la izquierda populista, y esto lo estudiaremos en detalle en el capítulo primero, en el que enfrentamos nuestros dos autores a los personajes de Hipólito Yrigoyen y Juan Domingo Perón.

La segunda razón por la que hemos fallado en ver la relación entre la imaginación anarquista y las innovaciones literarias de Borges y Macedonio se debe a la importancia que ha tenido el posestructuralismo, la deconstrucción y el posmodernismo en los campos académicos de la crítica literaria y estética por al menos las últimas cuatro décadas. Los principios anarquistas que identificamos en estos dos autores han sido identificados por otros estudiosos, pero más en los

términos del posestructuralismo que en los del anarquismo[4]. Es decir, las estéticas antirepresentativas de Borges y Macedonio han sido leídas, por ejemplo, desde la teoría de la *différance* de Derrida, mientras que en este libro leemos ese mismo principio desde los debates de Bakunin con Marx sobre el concepto de representación en la dictadura del proletariado y la alternativa del arte como acción directa que asumirán las vanguardias. La crítica al individuo, o la "metafísica ayoica" de Borges y Macedonio, ha sido leída, entre otros ejemplos, desde la deconstrucción de la subjetividad que planteara Emmanuel Lévinas en la que el sujeto se constituye en la respuesta al otro, mientras que en este libro preferimos leer esa metafísica ayoica desde el clásico biólogo anarquista Piotr Kropotkin, que argumenta que el individuo es una resultante de las fuerzas colectivas de la ayuda mutua. Por último, la crítica a la autoría y a la originalidad que encontramos a lo largo de la obra de nuestros dos autores ha sido tradicionalmente leída a través de los textos de Roland Barthes o Foucault sobre la muerte del autor y la intertextualidad, mientras que en el tercer capítulo de este libro leemos esa misma crítica desde la refutación a la propiedad privada y a la propiedad intelectual que hiciera el primer teórico del anarquismo, Pierre-Joseph Proudhon.

La lectura anarquista que proponemos, si bien teórica, también tiene una justificación filológica. Después de todo, la tradición posestructuralista francesa leyó profusamente a Borges, y a través de él a Macedonio, al punto que podríamos decir que el posestructuralismo fue intensamente marcado por las innovaciones de estos dos autores. Si bien es cierto que Derrida, Foucault, de Man y otros, hicieron lec-

---

4 La lectura posestructuralista de Borges y Macedonio sigue siendo hoy la lectura dominante de su obra. Dos ejemplos paradigmáticos de este tipo de lecturas, si bien se podrían dar muchísimos otros, sería el libro clásico de Sylvia Molloy de 1979, *Las letras de Borges* y lo que sigue siendo el estudio más exhaustivo de la obra de Macedonio que es el libro de Ana Camblong, *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos,* de 2003. Ambos libros son estudios intrépidos y originales que ponen a dialogar la obra de estos dos autores con la deconstrucción, la intertextualidad y otras tradiciones posestructuralistas del momento, e identifican lo que ha sido un diálogo muy productivo entre estas tradiciones. No es nuestra intención antagonizar con esas lecturas, sobre todo cuando este libro le debe mucho a esos dos estudios en particular.

turas importantes e intrépidas del argentino, Macedonio y Borges no leyeron a la tradición posestructuralista francesa. En cambio, la tradición del anarquismo social que estamos proponiendo como lente para su obra, no solo fue parte de la biblioteca de ambos autores, sino que tiene una relevancia contextual crucial durante sus años de formación. Es muy tentador llegar a la conclusión de que Borges y Macedonio son genios precursores del posestructuralismo, la deconstrucción y el posmodernismo. La influencia de estos dos autores sobre esa tradición filosófica es tremenda, sin embargo, esa influencia invisibiliza todo el trabajo de una imaginación colectiva contextual a la producción de sus obras. Después de todo, tanto Borges como Macedonio se oponían a la idea de genialidad, de genio romántico e individualista que por sus propios méritos es capaz de expresar originalidades. La obra de arte nunca se reduce a la individualidad del artista. Toda expresión literaria es una cita, nos dicen Borges y Macedonio, la literatura es siempre "alusión" a una colectividad (no la "expresión" de un individuo), las palabras son "recuerdos compartidos". La imagen de genio precursor es tentadora porque es fácil, porque simplifica todo el caudal de una imaginación colectiva, de una pluralidad, en el riachuelo de un individuo (otro patrón de acumulación de poder). Borges y Macedonio, con su fascinación por Heráclito, curiosamente nos proveen las claves teóricas para leer su obra como el producto de una imaginación colectiva y no cerrar sus posibilidades a las intenciones de sus autores/propietarios. No descartamos ni antagonizamos con la lectura posestructuralista que tan valiosa es para nuestra propia contribución al campo, y a lo largo del libro mantenemos un diálogo constante con esta tradición que hasta cierto punto es complementaria a nuestra lectura anarquista. Simplemente señalamos cómo esa lectura posestructuralista ha invisibilizado la fuerte conexión de sus escritos con la tradición del pensamiento anarquista. En este punto, nos acercamos a tantos otros teóricos contemporáneos que hoy evalúan al postestructuralismo como una influencia despolitizante y un tanto afín con la lógica neoliberal.

No es la intención de este libro probar que Borges y Macedonio eran de hecho anarquistas sociales, y que sus vidas y posiciones políticas fueran enteramente consistentes con el anarquismo clásico. Si

bien hay suficiente prueba textual del interés que Macedonio y Borges tenían por la tradición del anarquismo social y también de su identificación abierta y pública con el anarquismo, sería contradictorio que un libro en el que postulamos, siguiendo a nuestros dos objetos de estudio, que la literatura es una posesión colectiva o un "socialismo de la inteligencia", utilicemos la vida (secreta, diría Borges) de los autores como la única fuente de autoridad sobre la obra[5]. A la escritura la llevamos entendiendo por unos siglos según el modelo de la propiedad privada, al libro bajo el modelo de estado de representación. Según estos modelos, una literatura anarquista sería el producto y la propiedad intelectual de un autor anarquista, y su contenido sería una representación de las fuerzas sociales anarquistas en su entorno, una forma de propaganda. Nada más lejos de lo que este libro intenta estudiar.

---

5 El caso de Macedonio es mucho más explícito como lo vemos en los textos reunidos en *Teoría del Estado* que comentaremos a lo largo del libro así como en sus colaboraciones con la revista anarquista *La Montaña* (1897). Los casos en los que Borges se identifica con el anarquismo abiertamente son muchos, sobre todo al final de su vida, sin embargo son bastante superficiales y no aportan mucho a nuestra lectura que está menos interesada en el biografismo o la ideología personal (frecuentemente contradictorias) de Borges y más interesados en cómo la estética de Borges ejecuta formalmente modos de anarquizar el arte y la literatura. Eso dicho, incluyo abajo algunos de los muchos momentos en que Borges se identifica con el anarquismo, siempre aludiendo así como "viejo anarquista" (lo de viejo en esta autoimagen parece referir a Macedonio). La mayoría de estos casos provienen de los 80, y el Borges "viejo" que habla acá está un tanto avergonzado de sus posiciones conservadoras ante las realidades brutales que están empezando a surgir sobre la dictadura argentina en esta época. 1. En entrevista con Osvaldo Ferrari: "actualmente yo me definiría como un inofensivo anarquista; es decir, un hombre que quiere un mínimo de gobierno y un máximo de individuo" (En Diálogo, 59). 2. En entrevista con Vicente Zito de 1971, incluida en el tomo *El otro Borges:* "Soy anarquista. Siempre ha creído fervorosamente en el anarquismo. Y en esto sigo las ideas de mi padre. Es decir, estoy en contra de los gobiernos, más aún cuando son dictaduras, y de los Estados" (Mateo, 42). 3. En entrevista con María Esther Vázquez: "Yo me veo siempre como un viejo anarquista" (234). 4. Según el testimonio de Kodama y el editor de sus obras completas al francés, Jean-Pierre Bernès, en su lecho de muerte: "Soy un viejo poeta anarquista que se apaga en la susurrante Ginebra" (Bernès, 39). Hay muchísimos otros casos.

Aquí tratamos de considerar la escritura de nuestros objetos bajo el modelo de la acción directa. La actividad de escribir no está separada de la vida en común o en comunidad. Los sentidos políticos de un texto de Borges, por ejemplo, no se limitan a las creencias políticas de Borges (a su ideología a veces conservadora y reaccionara, a veces anarquista, a veces populista o nacionalista), sino que están conectados a una comunidad que es tanto receptora como productora de su obra. El texto de Borges es inseparable de esa red productora y reproductora de sentidos. No podemos cortar sus posibilidades en el biografismo. De la misma manera, no se trata de que un "libro" represente los deseos o realidades de esa comunidad contextual a él. El libro es también el deseo mismo, el libro es una acción que afecta lo común, en tanto lo común es la manera en que producimos significados. Y esta decisión metodológica (la de pensar la escritura de nuestros dos autores como un acto colectivo y no como la propiedad intelectual de un individuo privado) se sustenta tanto en la tradición de la estética anarquista, como en las teorías estéticas y metafísicas que expusieron Borges y Macedonio a través de su obra. Por ejemplo, cuando Borges dice en varios textos suyos que el lenguaje es un sistema de citas, que todo lo que escribió pertenece "al lenguaje o la tradición", que tan solo hay cuatro ideas en la literatura y todas están en Homero, Borges está desautorizando el lugar del yo que escribe, y está devolviéndole al lenguaje su posesión colectiva (esto se discute en el tercer capítulo). Cuando Macedonio dice, en sus tratados metafísicos, que las sensibilidades son ayoicas y preceden a los sujetos que las sienten, está deslegitimando al yo como origen (*arkhé*) y devolviéndole al deseo su inmanencia, su origen ayoico (esto se discute en el segundo capítulo). Es decir, leer a los dos autores que, a nuestro parecer, exponen las más coherentes poéticas del plagio en el siglo XX, como propietarios biográficos de sus textos, como genios románticos cuya obra es absolutamente coherente con sus vidas y sus posiciones políticas, es un error inaceptable. Para ser fiel a sus textos, el lector de estos autores tiene que serle infiel a sus vidas (que no a sus contextos históricos y políticos). Entonces, en este libro, hemos decidido leer su obra en una serie de nudos filosóficos, políticos e históricos muy pertinentes a su obra, pero que no se limitan a sus vidas. Para ser aún más claros, no estamos

en una misión por defender o explicar las posturas conservadoras que tiene Borges al final de su vida, ni sus incesantes cambios de postura política entre las décadas del veinte y el cuarenta, si bien se discuten en este libro las razones por las cuales el antiestatismo de ambos autores conduce a algunos críticos a leer, erróneamente para nosotros, su literatura desde el liberalismo inglés, o desde una suerte de anarquismo individualista que no es consistente con sus innovaciones filosóficas y estéticas (esto lo discutimos en el capítulo dos).

En el primer capítulo, "Los estados de la literatura", estudiamos los procesos mediante los cuales Borges y Macedonio presentan la ficción como un modo de acción directa y en contra de la idea de arte como representación de la realidad a ser contemplada pasivamente por el espectador. Identificamos este proceso de acción directa en el modo en que sus ficciones, más que contar una historia, se dedican a describir una obra de arte imaginada a ser ejecutada por el lector, un modo que Ricardo Piglia llamara "literatura conceptual". No es casualidad que estos modos antirepresentativos que Borges y Macedonio ejecutan junto a sus lectores surgen paralelamente y en diálogo tanto con la emergencia del populismo argentino (Yrigoyen y luego Perón) como con los debates al interior de las vanguardias artísticas entre la instrumentalización del arte como medio para la revolución y la concepción del arte como una revolución en sí misma. Macedonio Fernández, durante cuatro décadas, escribe una novela titulada *Museo de la Novela de la Eterna* en la que los personajes, todos escritores, están formulando una estrategia para dar un golpe de Estado en la ciudad de Buenos Aires. Pero ese golpe de Estado no será uno representativo en el que una élite sustituye a otra, no es un golpe de Estado por medio militar, sino que la toma de la ciudad consiste en cambiar las historias que cuentan sus ciudadanos. Es una novela que no es una novela, que consiste de 56 prólogos, y un último capítulo titulado "A quien quiera escribir esta novela", en el que invita a sus lectores a rescribir su novela usando o abandonando las indicaciones que van sugiriendo a lo largo del libro, "con o sin mi nombre". Es muy curioso el éxito que tiene Macedonio en su deseo de colectivizar su novela, ya que esta será rescrita al menos cinco veces por autores que en su mayoría serán mucho más leídos que Macedonio (Borges en "El Congreso", Bioy

Casares en *La invención de Morel*, Cortázar en *Rayuela*, Ricardo Piglia en *La ciudad ausente* e inclusive un puertorriqueño, Manuel Ramos Otero, en *La Novelabingo*). La gran innovación de Macedonio en su *Museo* no consiste en la ejecución de una obra maestra a ser contemplada sino todo lo contrario. Más que concebir la literatura como un producto, Macedonio y Borges están interesados en las dinámicas y actividades mediante las cuales la literatura se reproduce. En este punto es interesantísimo ver cómo Macedonio incluye pasajes completos de su tratado anarquista, *Teoría del Estado*, en su novela, en particular, Macedonio incluye los pasajes en los que propone que el trabajo productivista en la modernidad no nos sirve para mucho porque es alienante e irreproducible para el trabajador solo, y argumenta entonces, análogamente a las anarcofeministas de la época, a favor de la revaloración de los trabajos sexualizados del hogar, de los trabajos de la reproducción de la vida ("máximo de vida hogareña"). Y es exactamente esto lo que sucede en su literatura, en la que se minusvalora la "obra" como producto (por eso rechazaba la publicación) y revaloriza los trabajos de la reproducción literaria, la invitación constante a ser plagiado por sus "discípulos", el trabajo "hogareño" de la literatura, una novela que nunca termina de escribirse.

Borges se beneficia muchísimo de su contacto con Macedonio, y usará las "herramientas" que le provee su maestro para crear una de las obras más influyentes en el siglo XX, abriendo la "caja de herramientas" de Macedonio para un público lector y autor mucho más grande y diverso. En particular, Borges toma la idea de Macedonio de que en la realidad social los modos de representación son una falacia alienante. Aquello que se dice representar a otra cosa es una "charlatanería" de acumulación de poder. Entonces, algo que caracteriza la obra de Borges es que la realidad se entiende como una serie de ficciones en conflicto y colaboración, un plano de inmanencia en donde los signos coinciden con las cosas, algo que vemos consistentemente en sus ficciones fantásticas más famosas y en su uso de la metaficción. A partir de Macedonio, Borges construye artificios de la inmanencia, pero estos artificios tienen un fuerte elemento de denuncia de ciertos sujetos privilegiados (a veces políticos como en "El Congreso", a veces letrados como en "Historia del traidor y el héroe") que acumulan

poder mediante la creación de mentiras totales que hacen pasar por verdades. En particular, esto lo vemos en el cuento, réscritura de *Museo*, que es "El Congreso" en donde Borges, explícitamente, denuncia la ficción de representación que genera el Estado para darle poder a una clase política, a una minoría legitimada, "charlatana" y corrupta, por sobre la pluralidad social. Entonces, nos parece importantísimo ver cómo Borges se relaciona con las ficciones peronistas en Argentina, así como con los debates al interior de la vanguardia de sus contemporáneos europeos y latinoamericanos.

Ahora bien, si en ambos funciona esta concepción de la literatura como un proceso, como una actividad colectiva y social, hay importantes diferencias entre ellos. Macedonio, más radical, asume a tal punto la idea de la literatura como una actividad a compartir que conjura su propio borroneo, se abre a sus lectores para que ellos le "roben" todo y escriban la obra por él. Borges, más conservador, más literario, nos muestra en sus ficciones cómo la literatura es un acto y no un producto, pero en el saldo final escribe una obra de alta acumulación de capital cultural (y hoy de capital económico). Por esto Borges es parte del panteón del canon occidental y Macedonio no. Lo que en Macedonio es una práctica viva de constante reproducción, en Borges es un deseo latente, nunca completamente alcanzado. Borges ficcionaliza ese trabajo de la literatura como proceso en casi todos sus cuentos más impactantes. Crea personajes autores en procesos de creación de libros imposibles (Pierre Menard, Herbert Quain, "El milagro secreto", "El jardín de los senderos que se bifurcan", etc.), pero los enmarca en una obra clásica, en un producto único, casi irreproducible. Mientras Macedonio encarna en su práctica colectivista de la literatura participativa, Borges la representa en su ficciones. El estilo tan diferente y raro de escritura entre ellos delata el contraste: Macedonio escribe como habla, Borges edita hasta el hartazgo de lo virtuoso.

El segundo capítulo, "Los individuos de la literatura", estudia la manera sistemática en que los textos filosóficos y de teoría estética de Borges y Macedonio (filósofos subestimados) deconstruyen el concepto central de la filosofía liberal: el individuo. En su tratado metafísico, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio utiliza la

idea anarquista de la "acción directa" para explicar cómo no hay mediación entre la sensibilidad y el mundo externo al yo. Es decir, el deseo, indica Macedonio, no presupone una separación entre sujeto deseante y objeto deseado, entre una interioridad "yoica" y una exterioridad mundana; el deseo es una membrana que atraviesa tanto al sujeto como al objeto. En el lenguaje imaginario de Tlön, que Borges presenta en su cuento del mismo nombre, encontramos una manera de explicar esta idea de la acción directa de la sensibilidad. Dice allí Borges que en ese lenguaje no hay sustantivos, en vez de la palabra "luna" tendríamos los verbos "lunar o lunecer", o los adjetivos "aéreo-claro sobre oscuro-redondo". Es decir, la cosa "luna" no existe, pero sí existen los actos y las relaciones que hacen que veamos la luna. Lo mismo sucede con el individuo en Borges y Macedonio. El individuo es un resultado de los actos y las relaciones, de la "Sensibilidad", y por lo tanto, el individuo no es una cosa, más bien es un proceso siempre cambiante, como acto, como relación, como percepción de los otros, como "resultante". En este punto, es importante resaltar que mientras la crítica ha estudiado ampliamente la estética y metafísica "ayoica" de Borges y Macedonio, cuando se trata de lecturas políticas de estos dos autores, se les tiende a representar como individualistas o liberales spencerianos, ignorando así las cientos de páginas que escribieron deconstruyendo al individuo liberal.

Entonces, en este segundo capítulo nos dedicamos a desmontar el mito de Macedonio y Borges como individualistas y liberales. Es decir, mientras que por un lado hay un consenso crítico sobre la postura metafísica anti-individualista de Borges y Macedonio, hay también una suerte de *ceguera*, una incapacidad de traducir su anti-individualismo filosófico y estético al terreno de la política liberal en donde se lee muy superficialmente los modos en que ambos autores usan la tradición liberal (Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Spencer y William James). En sus ensayos filosóficos ("La encrucijada de Berkeley", "La nadería de la personalidad", y en especial "Nueva refutación del tiempo", entre otros) Borges retoma "herramientas" de la tradición liberal y del empirismo inglés, en particular la idea de Berkeley del *ese est percipi*. Sin embargo, toma esta idea para hacerle una crítica fundamental al empirismo: si podemos negar al mundo

completo, ¿por qué no podemos negar también al yo? En *No toda es vigilia*, Macedonio hace lo mismo con las ideas de William James, a quien le sugiere en una carta que así como las emociones son creadoras de realidades, también son las creadoras de yoes, que el individuo mismo no es otra cosa que el resultado de esas "emociones". Es curioso que en la tradición anarquista, (pensemos en Kropotkin), se le da un uso muy parecido a la filosofía liberal, en particular a Spencer y los darwinistas sociales: por un lado, se aprecia la manera en que la filosofía liberal ayuda a desesencializar ciertas categorías (el Estado y su paternalismo, y la religión, el uso del positivismo científico, etc.) y por el otro, el anarquismo clásico de Proudhon, Bakunin y Kropotkin arguye que la tradición liberal desesencializar todo menos al individuo que está en el centro y que estos definen usando el concepto de "resultante" para desencializar al individuo de la misma manera que la tradición liberal desesencializar al Estado. Así, en la estética de Borges y Macedonio, es el arte que el que crea al artista y no al revés. Esto lo vemos en dos textos gemelos de ambos autores, "Biografía de mi retrato" de Macedonio, y "Borges y yo" de Borges. En ambas instancias, se explica cómo sus subjetividades son la construcción que los otros tienen de ellos, construcción colectiva de los lectores o amigos, al punto que ellos pierden control de sus subjetividades y se convierten en personajes conceptuales. Así, ambos autores se distancian del individualismo romántico y liberal, del individuo cuya obra es una expresión de su originalidad yoica. El individuo misterioso y esencial que acumula poder por sobre el colectivo que en efecto produce su obra, será un enemigo conceptual de estos autores. Entonces, cuando Borges y Macedonio dicen que creen en un "mínimo de Estado y un máximo de individuo", tenemos que entender que ese "individuo" no es el individuo esencial del liberalismo, sino una resultante colectiva que no puede ser tampoco reducida al estado de representación. Nuevamente, encontramos diferencias importantes entre Borges y Macedonio en este punto. En los textos en que más intensamente Borges postula que el yo es una falacia perezosa del pensamiento, lo hace desde la ironía melancólica, casi lamentándose de la falta de control que tiene sobre su subjetividad, sobre su obra, sobre sus actos. En el caso de Macedonio, es lo contrario. Lúdico y radical, Macedonio celebra la

conversión de su yo en un personaje conceptual que otros utilizan, se ríe mientras regala su "yo" al que quiera usarlo.

El tercer capítulo, "Las posesiones de la literatura", organizado en torno a las posesiones compartidas y la crítica a la propiedad privada propone un tipo de literatura antimoderna, una literatura colectiva sin autores. Si el primer capítulo articula una estética antiestatista y el segundo una estética antiliberal, este tercer capítulo busca una estética anticapitalista. Para Macedonio y Borges la literatura tiene una relación dinámica con el tiempo más allá de sus autores. Ambos utilizan el ejemplo de *Don Quijote* como una novela/caja de herramientas que cambia constantemente de posesión, que no se cierra porque cada vez que la insertamos en un nuevo contexto sus significados cambian incesantemente, como lo vemos en "Pierre Menard, autor del Quijote" y en el último capítulo de *Museo*. Más allá de simplemente oponerse a esa idea moderna de que el artista es el "dueño" de la obra, Borges y Macedonio experimentan con la idea de plagio en sus textos para hacernos ver modos de posesión colectiva de la literatura. Partimos aquí de las dos críticas centrales a la propiedad en el anarquismo que vemos en el clásico de Proudhon *¿Qué es la propiedad?* La primera consiste en el concepto de "excedente de labor colectiva", concepto que plagiará a su vez un joven Marx en su crítica al capital, y que consiste en cómo, al individualizar la paga, el capitalista se apropia del excedente la labor colectiva. Es decir, lo que pueden construir 100 trabajadores en cinco horas es muy diferente a lo que sea que pueda producir un solo trabajador en 500 horas. Sin embargo, en nuestras leyes de propiedad basadas en el trabajo asalariado, ambos productos, por muy diferentes que sean, costarían lo mismo. La diferencia entre lo que construyen los 100 trabajadores en cinco horas, y lo que construye el trabajador solitario en 500, es el "excedente de labor colectiva" del cual se apropia el que paga el salario individualizado. Esta idea de Proudhon es una que Macedonio adopta y aplica a la literatura explícitamente en su "El plagio y la literatura infinita" y en un lúdico texto titulado "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo autor sino el primero quien comete plagio". Es el primer autor, el original, el que comete el plagio porque es este el que se apropia del excedente de labor colectiva que produce el texto. No hay

ideas nuevas en literatura, solo nuevas relaciones y mezclas, reposeemos los textos del pasado y los insertamos en un nuevo contexto. Entonces, el segundo autor, el que plagia al primero, lo único que hace es devolverle a la colectividad lo que el primero se apropió. Es decir, el verdadero plagiario es Cervantes que se apropia de una obra escrita por muchísimos autores, deseo e imaginación colectiva. Avellaneda y Pierre Menard colectivizan la obra de Cervantes, nos devuelven esa posesión colectiva para que podamos jugar con ella.

La segunda crítica a la propiedad en Proudhon consiste en la distinción entre posesión y propiedad. La posesión es un hecho, solo poseemos algo en el momento preciso en que lo tenemos físicamente. En tanto hecho, la posesión tiene una relación muy dinámica con el tiempo y con el número de personas. Solo podemos estar en posesión de un número limitado de cosas, o de territorios, ya que tenemos límites físicos, entonces las posesiones cambian constantemente de manos en el tiempo. La propiedad, por otro lado, no es un hecho, sino una superstición social y legal mediante la cual podemos ser dueños de cosas que no estamos poseyendo en el momento. En tanto superstición, la propiedad no tiene ninguna relación con el tiempo ni con el número de personas. Se mantiene estática, infinitamente fija en las manos de un sujeto privado (y aún después de la muerte del propietario, a través de la herencia). Lo borgeano y lo macedoniano, formas desindividualizadas que habitan una literatura en constante plagio y reutilización, se caracterizarán por teorizar y ejecutar una literatura de la posesión colectiva y ridiculizar la idea de propiedad intelectual. Dice Borges en una cita que discutiremos en este capítulo que ya no cree en la expresión, solo en la alusión, porque "¿qué son las palabras? Son símbolos de recuerdos compartidos". Cuando pensamos en el lenguaje, en lo que ha sido escrito, como un medio de producción, sustituimos la concepción de la literatura como expresión con una concepción de esta como alusión. Mientras que la expresión presupone la revelación romántica de un individuo excepcional (deconstruido en el capítulo dos), la alusión nos refiere a una colectividad. La literatura se revela como "recuerdo compartido", se cruza la espontaneidad del expresionismo con la proliferación de la cita barroca. Entonces, en vez de escribir sobre Macedonio y sobre Borges, podríamos empezar a

escribir sobre "lo macedoniano" y "lo borgeano". De una función nominal del lugar de autoría, pasamos a una función descriptiva o adjetival, que Borges mismo postula en su "Kafka y sus precursores" cuando identifica que la "idiosincrasia" de lo kafkiano actúa sobre el pasado y sobre el presente como una posesión en constante cambio y que es mucho más grande que la obra misma de Kafka.

Ahora bien, encontramos nuevamente una diferencia importante entre la poética del plagio en Macedonio y la de Borges. Macedonio proyecta su ejecución de una estética de posesión colectiva hacia el futuro. Siempre irreverente y faltándole el respeto a la literatura, ofrece su obra para que los lectores lo plagien y se apropien de ella, pero también hacia la utopía, hacia lo desconocido que requerirá un incesante trabajo colectivo, y que comenzará a ser reapropiada por el mismo Borges ("Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida pero apenas después comencé a ser citado por Jorge Luis Borges"). Borges, guardián lúdico de la tradición, proyecta su estética de la posesión colectiva hacia el pasado. Nos presenta su obra como una reposesión y reinvención de sus precursores. Nos enseña cómo "jugar" con Kafka, con Cervantes, con Poe, para darles nuevos significados en el presente, para seguir cambiando esas obras que nos pertenecen a todos. Por su puesto, esta reposesión del pasado o esa invitación a que los fantasmas del pasado posean su obra comienza con su plagio sistemático de Macedonio Fernández, a quien cambia dramáticamente y la da nuevos significados y vasta visibilidad ("Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio", 1952 p. 146).

Terminamos el libro con un cuarto y breve capítulo a manera de conclusión, titulado "Geometría de un arte del futuro". Proponemos ahí la forma geométrica del fractal y su juego de escalas como un modo predilecto mediante el cual se nos presenta la estética anarquista de Borges y Macedonio. Terminamos este capítulo con una lectura del cuento de Borges "Utopía de un hombre que está cansado". Contrario a la mayoría de los textos estudiados en el resto del libro, en este cuento Borges expone explícitamente las ideas anarquistas que compartía con Macedonio. Nos presenta un mundo futurista en donde los principios básicos del anarquismo son ejecutados: 1) desaparecen las

instituciones representativas, en particular los gobiernos, 2) desaparecen los individuos al punto que nadie tiene nombre propio, y todos se llaman "Alguien" y 3) desaparece la propiedad privada y emerge la posesión colectiva para sustituirla. Hemos querido discutir este cuento tan solo al final del libro, ya que nuestro acercamiento anarquista a la obra de nuestros autores está basado más en las formas y los contextos, que en los "contenidos" literarios.

Este libro no pretende ser exhaustivo en su presentación teórica sobre la tradición estética del anarquismo. Luego de años de trabajo, nos parece que estos tres capítulos son apenas tres comienzos, los primeros pasos para una teoría estética anarquista, y el objeto de estudio que nos llevó ahí fueron las lecturas de estos dos autores combinados, de Borges *con* Macedonio. Nos parece que la obra de Borges con Macedonio nos ayuda a pensar y articular no solo una manera de entender el arte más allá de la representación y de la propiedad privada, sino también a pensar en una manera distinta de *hacer arte*, de entender a la literatura como una sola actividad continua y no como un producto estático, porque Borges y Macedonio estaban mucho más interesados en cómo la literatura se reproduce, las actividades y dinámicas que la hacen suceder, y mucho menos interesados en la creación de una obra maestra cerrada.

Lo que indicamos y elaboraremos a lo largo de los capítulos sobre la escritura de Borges y Macedonio, también se aplica a este libro. *Un libro no tiene objeto ni sujeto,* sino velocidades y variadas fechas de escritura, plagio y lectura, deseos múltiples, comúnmente contradictorios, que pertenecen a distintos sujetos, pero que se cruzan en el tiempo, y se bifurcan a partir de los diferentes tiempos de sus lectores, que a su vez le darán otros significados; este libro está lleno de autores en conflicto y colaboración. Se toma, entre otros infinitos circuitos, mucho del canon que André Reszler describe en su clásico *La estética anarquista*[6], de las complejas contribuciones que hacen Deleuze y Guattari a la filosofía anarquista, de lecturas muy específicas de las

[6] En el que incluye, entre otros pensadores y artistas a William Godwin, Pierre-Joseph Proudhon, Mikail Bakunin, Piotr Kropotkin, Rudolf Rocker, Tolstoi, Wagner, Oscar Wilde, Mallarmé, George Sorel, Jean Grave, Edouard Berth y John Cage, entre otros.

vanguardias (Poggioli, Calinescu y Raúl Antelo) así como de Duchamp, los situacionistas franceses (leídos a través de Julio Prieto) y de toda una nueva bibliografía de filosofía anarquista contemporánea (Jesse Cohn, Daniel Colson, David Graeber, Silvia Federici, entre otros). Las lecturas de Julio Prieto sobre Macedonio Fernández han sido de particular importancia para este libro. Tal vez ninguna de las fuentes que hemos mencionado anticipa mejor los argumentos de este libro que la obra del narrador y crítico argentino Ricardo Piglia, quien fue nuestro mentor durante nuestra investigación. Muchos de nuestros argumentos más importantes (sobre el complot de la literatura contra el Estado, sobre la economía literaria y el plagio, sobre la ideología en Borges, sobre las vanguardias, sobre la literatura participativa en Macedonio) son variaciones anarquistas de argumentos que Ricardo Piglia expone en su trabajo crítico, narrativo y en sus seminarios.

Por la mayor parte del libro hemos querido ubicar en las copiosas notas al pie, los debates que sostenemos con la bibliografía crítica sobre Borges y Macedonio. El lector académico encontrará en ellas una manera de ubicar nuestra lectura anarquista, a veces complementaria, a veces en abierta oposición, a varias tendencias en las lecturas clásicas de estos dos autores tan estudiados. A modo de resumen, podríamos decir que son cuatro las líneas críticas con las que conversamos o polemizamos. Primero, nos oponemos en el capítulo dos a las lecturas críticas que ven un individualismo liberal o spenceriano en la obra de estos dos autores.[7] Segundo, conversamos con las lecturas críticas posestructulistas, si bien nos parece que son las responsables de invisibilizar las conexiones entre la obra de estos dos autores y el anarquismo. En este punto, nuestra aportación es politizar la estética y *deconstruir* la imagen de genios precursores que se ha dado a Borges y Macedonio[8]. Tercero, nos parece importante discutir la influencia

[7] Algunos ejemplos concretos de estas lecturas críticas serían los casos de Bosteels, Louis y Salinas en el caso de Borges, y Garth, Thonis y Tatián en el caso de Macedonio.

[8] Algunos ejemplos en este punto, más allá de los textos seminales de Molloy y Camblong mencionados más arriba, serían los textos de Moreiras, Rodríguez Monegal y Raúl Antelo en el caso de Borges, y Julio Prieto, Daniel Attala y Diego Vecchio en el caso de Macedonio. También en este punto es importante resaltar el importante libro de Samuel Monder, que es el primer libro que

que ha tenido el anarquismo sobre las vanguardias, y conversamos con las lecturas críticas que sitúan la discusión sobre las innovaciones literarias de estos autores en el marco de los debates al interior de las vanguardias del siglo XX.[9] Cuarto, y último, conversamos también con las lecturas críticas historicistas o poscoloniales de la obra de estos dos autores que han ayudado a politizar sus textos.[10] Hemos decidido mantener esos debates en las notas al pie por dos razones; por un lado, para darle más espacio en el cuerpo del texto a las voces de Borges, Macedonio y la filosofía anarquista y, por el otro, para no *alienar* con esa voz autoritaria del "experto" a los lectores más interesados en usar este libro como una caja de herramientas.

La bibliografía crítica reciente sobre el anarquismo que iremos comentando en el libro se divide en tres áreas: el anarquismo en Argentina y Latinoamérica, los debates de la última década sobre la relación entre posestructuralismo y anarquismo, y las relaciones entre el anarquismo y la vanguardia. En el primer caso nos han sido fundamentales los textos de Juan Suriano y de Ángel Capeletti para entender la profunda influencia del anarquismo socialista en Argentina y Latinoamérica, y sus textos son fundamentales para entender las cru-

---

sistemáticamente y en extensión estudia las similitudes y diferencias entre las ficciones filosóficas de Borges y Macedonio.

9 Son muchísimos los estudios que podríamos mencionar acá. Los que nos proveen más herramientas en este punto son los Julio Prieto y Raúl Antelo (2008) en el caso de Macedonio Fernández (aunque también escriben sobre Borges), que estudian los vínculos con lo obra de Duchamp, el surrealismo y los Situacionistas. En el caso de Borges, los importantísimos textos de Daniel Balderston (2000) sobre el Borges de los años veinte, y el libro de José Eduardo González sobre *Borges and the Politics of Form* (1998) son los que nos proveen más herramientas.

10 En los últimos veinte años han surgido muchísimos estudios que han cambiado nuestra concepción deshistorizante de la obra de Borges, y en particular los textos de José Eduardo González, Beatriz Sarlo y de Daniel Balderston nos ayudan muchísimo a entender los debates contextuales a la obra de Borges. También podríamos añadir aquí ciertos estudios de Alberto Moreiras, Idelber Avelar y John Beverly (entre otros) que vinculan la obra de Borges con los estudios poscoloniales (de diferentes maneras). En el caso de Macedonio, el importantísimo libro de Mónica Bueno que se dedica a desempolvar los primeros textos de Macedonio en el contexto argentino (y anarquista) de fin de siglo XIX nos parece crucial.

ciales diferencias entre el anarquismo latinoamericano (más basado en el socialismo, en Proudhon, Bakunin, Kropotkin y Malatesta) y otros modos de anarquismo individualista o conservador que son más pertinentes en las tradiciones inglesas y alemanas.[11] Los recientes debates teóricos sobre la relación entre anarquismo y posestructuralismo (o posmodernismo) nos han ayudado a ver la continuidad filosófica entre las ideas que circulaban durante los años de formación de Borges y Macedonio y la influencia que estos dos autores tuvieron sobre el posestructuralismo, la deconstrucción y el posmodernismo. De particular ayuda aquí han sido los textos de los filósofos Daniel Colson y Jesse Cohn que ven una fuerte continuidad entre ambas tradiciones (sobre todo en la desencialización del individuo y de la representación), y que comentaremos a lo largo del libro[12]. La bibliografía crítica

---

11 Recientemente Pablo Ansolabehere ha publicado un riguroso y exhaustivo libro titulado *Literatura y anarquismo en Argentina* (1879-1919) en el que trae a la luz todo un continente de producción anarquista y proletaria en Argentina. No obstante, y por razones evidentes en su objeto de estudio, más preocupado con la circulación material y explícita de las culturas libertarias en Argentina que con la teorización de una estética a partir de los principios filosóficos del anarquismo. Ansolabehere se desentiende bastante del inmenso trabajo crítico y bibliográfico dedicado a atender la importante relación entre el anarquismo y la vanguardia, en particular del libro de Andrée Reszler que tan importante es para nuestro estudio. El argumento de Ansolabehere, en cierta medida, es irrefutable: si estamos buscando una literatura anarquista, la fuente de autoridad no puede ser la producción vanguardista experimental (decadente para ciertos grupos anarquistas), sino la literatura que se producía en las revistas, periódicos y medios de propaganda, entre otras formas que circulaban en las bases anarquistas y proletarias de la época. En efecto, no nos parece que Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges sean *representantes* del anarquismo argentino, y no es eso lo que argüimos en este libro, como ya hemos establecido antes. Nos parece, sin embargo, que sus poéticas (tal vez junto a las de Roberto Arlt) son las que con más consistencia revolucionan anárquicamente las formas al interior del arte en Argentina ya que no se concibe el arte en ese contexto como un medio utilitario o de propaganda para convencer o representar un público. Compartimos a lo largo del libro muchas referencias en común con el libro de Ansolabehere, pero nos parece que nuestro objeto de estudio, y nuestro acercamiento metodológico (y hasta disciplinario) nos aleja bastante de su por demás importante estudio.

12 Los textos de Saul Newman, *The Politics of Postanarchism* (2010), Todd May, *The Political Philosophy of Postructuralist Anarchism* (1994) y Lewis Call,

que estudia la relación entre el anarquismo y las vanguardias (o el "modernism" en su acepción inglesa) es muy abundante, desde muy temprano en los estudios teóricos sobre las vanguardias, y del texto que más echamos mano en este libro es el ya mencionado texto de Andrée Reszler[13].

Postmodern Anarchism (2002) argumentan cómo la tradición anarquista y la posestructuralista no solo comparten una serie de críticas -como su crítica a la representación y su afirmación de políticas alternativas fuera de los espacios e instituciones de poder gubernamental-, sino que es posible una simbiosis entre estas dos tradiciones que permite "corregir" los problemas centrales de ambas. Por un lado el anarquismo permitiría corregir la ausencia de una praxis política dentro del posestructuralismo/posmodernismo, y por el otro, el posestructuralismo permitiría corregir los "esencialismos" del individuo natural y del humanismo ilustrado del anarquismo. No estamos del todo convencidos de este argumento, pero lo que van demostrando este tipo de estudios, cada vez más frecuentes, es el síntoma de una aparente carencia de modelos políticos tanto para el análisis cultural como para la filosofía que no sean los del marxismo y que superen el aparente límite político del posestructuralismo. Es decir, lo que llama la atención de estos estudios es la necesidad de juntar estas dos tradiciones que tan cerca están de nuestros objetos de estudio. Nuestra intervención, sin embargo, se acerca más a la relación entre posestructuralismo y anarquismo que hacen Cohn y Colson, que rechazan esa supuesta necesidad correctora que argumentan May, Newman y Call. Hay un punto clave de continuidad entre el posestructuralismo y el anarquismo y es su resistencia, desde la izquierda, tanto a la fosilización de un poder representativo (sea el Estado, sea la agremiación universal) como al mercado libre del capitalismo. La posición crítica de filósofos de la deconstrucción (posestructuralista) como Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida frente al marxismo, *grosso modo*, es muy análoga a la del anarquismo.

13 Dos de los estudios críticos clásicos de la vanguardia son los de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (1987), y de Renato Poggioli, *Teoría de la vanguardia* (1968). Ambos identifican la ideología anti-autoritaria y anti-política del anarquismo como la ideología predilecta, consciente o inconscientemente de las vanguardias. La vanguardia, en la visión de estos dos teóricos, tiene la doble pretensión de sacar al arte de las instituciones legitimadoras (los museos siendo el blanco más obvio) por un lado, y por el otro, resistir la reducción capitalista del arte como una mercancía. Esta doble intención de las vanguardias (contra las instituciones y contra el mercado) tendría en el anarquismo, según Poggioli y Calinescu, un único ideal político, aún cuando conscientemente muchos grupos vanguardistas optaran por las políticas más autoritarias o institucionalistas del marxismo o el nacionalismo. A partir de ahí, hay toda una bibliografía en los noventa y dos mil tempranos que estudia este vincula

Para terminar (o comenzar finalmente), retornemos a esa metáfora inicial de los caminos en el desierto. Recordemos el texto de Borges, "El rigor de la ciencia", en donde unos cartógrafos, en una desenfadada pulsión representativa, terminan por construir un mapa de su imperio que es del tamaño mismo del imperio, invalidando así el propósito del mapa que debería ser una representación a escala miniaturizada. El mapa no sustituye el imperio ni viceversa. El significante, el referente, se materializa, el artificio se excede y acompaña al significado, a lo referido, está ahí, físicamente con el imperio, participa. Y así, en ese exceso de representación, la historia tiene que terminar en ese contrario del exceso que es el desierto; el desierto que es como una nada. "En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y mendigos" (Borges, OC II, 245). Ya en el desierto, el imperio y mapa en decadencia, los caminos de la participación arruinados son melancólicamente habitados por animales y mendigos. Macedonio nos devuelve a esa nada primigenia, a esa meseta de la inmanencia en donde nada se erige para representar a otra cosa, sino que todo participa de un mismo plano.

> Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida nada. Y comenzó.
> Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no

---

de manera más puntual, como el famoso libro de David Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* (1997), Arthur Redding, *Raids on Human Conciousness: Writing, Anarchism and Violence* (1998), y el texto de Carol Vanderveer Hamilton, "Anarchy as Modernist Aesthetic" (1995). De particular interés para el contexto argentino es el libro de Glen S. Close, *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista* (2000). Dos libros de reciente publicación que comparten una bibliografía crítica con el nuestro son los de Nina Gurianova. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde* (2012) y el de Neala Scheuling. *Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation* (2013).

> comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo. (VI, 13)

El dios plagiario asume su falta de originalidad en el mismo origen. El origen (*arkhé*) también es una regla (*arkhé*), un principio, la obra de estos dos autores empieza ahí, en esa certeza de la falta de originalidad del yo, en un modo de expropiación y colectivización de lo que se "hace", así como en el desierto inmanente en el que los signos participan con las cosas. Esta es una de las propiedades, en el sentido físico de la palabra, de su literatura, de su "idiosincrasia", de lo borgeano y lo macedoniano. Y ahí, en ese origen/regla, la silenciosa nada es interrumpida por el canto folklórico de una rumana, tal vez el inverso festivo de aquellos animales y mendigos que acompañan las ruinas del mapa en el desierto. La cantora rumana, los animales y los mendigos no son líneas de fuga del artificio, son una suerte de excedente de trabajo colectivo mediante el cual reposeemos las ruinas del pasado y las convertimos en otra cosa; somos nosotros.

I

Los estados de la literatura

La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera. Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre. Pero la relación de una máquina de guerra con el afuera no es otro ‹modelo›, es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada, y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para el rizoma.

Deleuze y Guattari,
Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia

En el primer capítulo de la novela policial de G. K. Chesterton (1874-1936) *The Man who was Thursday* (1908), dos poetas entran en duelo literario, en la plaza de un pueblecito rural en las afueras de Londres. El primero es un poeta anarquista, poeta de la espontaneidad, poeta del rizoma. El segundo es un poeta del orden, poeta de la razón, poeta del progreso. El lector intuye en apenas la primera página que esa discusión sobre poesía, en esa placita rural, va más allá de un mero debate literario. Los dos poetas, con sus contrarias estéticas, debaten, de manera alusiva, un modo de vivir, o mejor, la literatura como una manera de vivir, ética y estética. Lo que el lector no puede sospechar es lo que pasa después. Al final de ese primer capítulo de la novela de Chesterton, el lector se entera de que la poesía es una mascarada, un encubierto. El poeta anarquista realmente es un

terrorista que trabaja para una organización anarquista internacional que está conspirando para matar a todos los mandatarios europeos. El poeta del orden, por su parte, es un agente del Scotland Yard trabajando de encubierto. Ambos consideran que, en tanto la literatura es inofensiva, el mejor incógnito posible que podían conseguir era el de hacer pasar sus ideologías políticas por estéticas. De esa placita rural y provinciana la trama de la novela se muda a Londres y a París, y se abandona la literatura por las conspiraciones internacionales. La trama desplaza la serie interna de lo literario, la placita con los dos poetas en duelo en las afueras de la ciudad, hacia al centro metropolitano y político. Casi podríamos decir que el primer poeta es Macedonio Fernández[14] (1874-1952), con su lenguaje enrevesado y anárquico, con su versolibrismo extremo. Casi podríamos decir que el segundo poeta es Leopoldo Lugones[15] (1874-1938), con su defensa de la rima y la métrica como analogía de su doctrina fascista del orden. Ambos en un debate estético que es una mascarada, que esconde un debate político en un momento histórico violento entre un incipiente nacionalismo y un anarquismo fuerte pero que apenas da sus últimos golpes en las primeras dos décadas del siglo XX[16].

---

[14] Borges, hablando de una novela colectiva que en los veinte comenzó a escribir junto a Macedonio Fernández, *El hombre que será presidente*, indica que esta novela, en la que Macedonio era el protagonista, se parecía a *The Man who was Thursday*. "Macedonio y Fernández Latour entran en la Casa Rosada [al final de la novela], pero ya nada significa nada en este mundo anárquico. En esta novela inconclusa bien puede haber un involuntario reflejo del Hombre que fue Jueves" (IV, 64).

[15] Hay una foto de 1930 de Lugones junto a Uriburu. En un informe confidencial a Uriburu, estudiado por Jorge Monteleone, Lugones lo insta a la represión para dar fuerza al nuevo gobierno. Lugones, como buen neoplatónico, ve una analogía entre la armonía del universo y la armonía de la obra artística: "Como veníamos diciendo, el mecanismo subyacente entre el mundo –pensamiento como un Texto universal– y el texto poético, es el de la analogía. El poema constituye así un reflejo metafórico de esa totalidad. El circuito se completa cuando aparece el escriba y traductor privilegiado del Texto universal: el poeta" (Monteleone, 142).

[16] La suerte de oposición, o relación de némesis, entre Lugones y Macedonio, es algo que Ricardo Piglia ficcionaliza muy bien en *La ciudad ausente*, cuando, hablando del hijo de Lugones, indica lo siguiente:

De manera similar a la novela de Chesterton, los textos *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández y "El Congreso" (1975) de Borges, cuentan la historia de un grupo de escritores que reunidos en las afueras de la ciudad, en una estancia, discuten cómo la literatura puede conquistar la realidad política. La literatura se hace una serie interna porque rompe con el pacto representacional, pero desde ella, desde la mascarada y desde el incógnito, desde lo rural, desde las afueras, asedia la ciudad moderna y los centros políticos. Dice Borges que, contrario a Kafka o Poe que imaginan el horror en las puertas del castillo, la literatura de Chesterton quiere contar los modos de vencer heroicamente ese horror (II, 78). Pero quizás el castillo frente al cual Chesterton escribe su literatura sea el mismo que menciona Diderot en el epígrafe que le pone Borges al cuento "El Congreso": "Ils s'acheminèrent vers un chateau immense, au frontispice duquel on lisait: 'Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez'" (III 21). Estar frente al castillo también es estar adentro, porque ese castillo se desborda hacia el afuera, no tiene los límites precisos de una torre de marfil. Este castillo no es la madriguera de Deleuze, ni el laberinto de Zenón[17], aunque se les parezca, porque su arquitectura encubre sus límites y los falsea, como la literatura misma. Pareciera que la entrada al castillo, que las letras en su frontispicio son como los 56 prólogos de Macedonio que preceden y a la vez conforman la mayor parte de *Museo de la Novela de la Eterna*. Esos prólogos, a primera instancia, se parecen al castillo

> Macedonio lo consideraba un digno hijo de su padre, el hijo más digno de su enemigo principal, y que el comisario, obedeciendo órdenes estrictas del poeta Lugones, hizo perseguir a Macedonio Fernández durante todos esos años, por puros celos literarios, por envidia del respeto que la sobria actitud de Macedonio suscitaba entre los jóvenes, que despreciaban a Lugones por ser un ejemplo del escritor que siempre se deja usar por los gobernantes y los poderosos, y entonces lo acusaban a Macedonio con razón de anarquista y antiargentino y lo empezaron a perseguir, lo que era una infamia inútil porque era un hombre pacífico, incapaz de matar a una mosca. (174)

17 Borges le llama a la aporía de Zenón de Elea sobre la indivisibilidad de la materia un laberinto al final del cuento "La muerte y la brújula", publicado en *Ficciones* (1944).

kafkiano y al laberinto de Zenón, en tanto parecen retardar, en una tarea infinita, el comienzo del libro, cosa que Macedonio hace también en *Una novela que comienza* (1941)[18]. Pero esos 56 prólogos tienen otra arquitectura distinta a la del castillo kafkiano. Los prólogos de *Museo* tienen la peculiar cualidad de que confunden la ficción con la inquisición, lo narrativo con lo ensayístico, como lo hacen los cuentos mismos de Borges[19]. No se trata de una entrada retardada al castillo de la literatura, sino de una confusión de los límites, de un desbordamiento mediante el cual las paredes del castillo están en constante expansión y contracción. Y en el centro del funcionamiento de ese desborde de las series internas o autónomas sobre las externas siempre aparece una colectividad mínima, pequeña, de escritores que conspiran juntos, desde grupos cerrados, secretos y sectarios, para producir un efecto fantástico en la arquitectura de la realidad. Macedonio establece las pautas, Borges las repite y a partir de ellas crea un artificio literario más efectivo que el de su maestro[20]. Esa colectividad pequeña que no

---

18 *Una novela que comienza* publicada en Chile en 1941 gracias a la insistencia del poeta peruano Alberto Hidalgo, y vuelta a publicar en el Volumen VII de las Obras Completas, trata sobre la relación entre un hombre muy viejo y unas prostitutas jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La novela comienza con un prólogo: "El poco disimulado género de los 'lectores de comienzos', el más probado, decidido y celoso de su comodidad, creo que aquí no se hará esperar en felicitarme y darme ánimo para no ulteriorizar esta Novela que comienza, para que no trunque mi obra con seguirla y no me despeñe estirando a más tan concluido comienzo. Santo consejo" (VI, 11).

19 La obra más visible de Borges se debate entre la ficción y la inquisición, no solo porque así titula tres de sus libros más famosos (*Inquisiciones* de 1925, *Ficciones* de 1944, y *Otras Inquisiciones* de 1952), sino porque Borges mezcla a su vez el género del ensayo y del cuento. Algunos cuentos suyos tienen la estructura inquisitiva del ensayo (ver "Examen de la obra de Herbert Quain" por ejemplo) y algunos ensayos suyos tienen la estructura narrativa y ficcional de un cuento (ver "La muralla y los libros" por ejemplo). Esta confusión de la inquisición con la ficción es el modo borgeano de ejecutar esa borradura entre lo estético y lo "real". Demás está decir que esto es un tema muy trabajado por la crítica de tanto Borges como Macedonio, como lo podemos ver en el libro de Samuel Monder, *Ficciones filosóficas*, pero que es un tema muy estudiado por muchos otros críticos.

20 Ejemplos de cómo Borges toma ese motivo de una colectividad pequeña y autónoma de escritores que desbordan sus artificios hacia el plano macropolítico son "Tlön, Uqbr, Orbis Tertuis" (ejecución de propuestas en *Museo*), "Tema

precisa de un representante contiene una clave anarquista que reemplaza la colectividad gigante y universal del marxismo en tanto esa comunidad marxista, debido al tamaño de su escala maximalista, precisa de la representación. Es una idea de la colectividad literaria que tendrá innumerables reformulaciones en una tradición literaria latinoamericana que Piglia ha llamado "literatura conceptual".

Entonces, la relación analógica entre el debate poético y el debate político de los poetas incógnitos de Chesterton es un pasillo de entrada, un prólogo a nuestro objeto. El movimiento anarquista en Argentina, que de 1880 a 1916 fue el mayor movimiento de oposición al Estado, se opone a las políticas de representación y defiende la autonomía de las asociaciones ciudadanas en colectividades pequeñas, su participación libre de intervención estatal. La literatura de Macedonio Fernández y la de Jorge Luis Borges se oponen a la representación en la literatura y defienden la autonomía de las prácticas literarias en colectividades pequeñas. ¿Será posible establecer algún tipo de relación entre las prácticas anarquistas y la práctica literaria de Borges y Macedonio? ¿Cómo hacemos el salto entre representación y autonomía política, y representación y autonomía literaria?[21]

No es necesariamente un salto lo que proponemos (si bien Macedonio es el primero en teorizar al "lector salteado"), más bien es un pasillo por medio del cual la literatura se sale de la representación

---

del traidor y del héroe" (ejecución de la propuesta de La novela salida a la calle), "El jardín de senderos que se bifurcan" (ejecución de otras propuestas en *Museo*) entre muchas otras de las ficciones más importantes de Borges.

21 Esta pregunta por la representación es muy trabajada en la crítica macedoniana. Acá continuamos esa tradición, pero añadiendo a la discusión la posición del anarquismo frente a la representación. Cito a Julio Prieto, que junto a Ricardo Piglia, me parece el mejor que lo ha explicado.

> De la crítica a la representación en la tradición filosófica y artística de la modernidad a la crítica a la representación política en la era de los medios masivos: en el arco que recorre la escritura macedoniana se esboza un horizonte de análisis que por la vertiente de las relaciones entre literatura y espacio público permitiría articular una serie de escenas y zonas de fricción determinantes en la cultura moderna argentina. Ése sería otro comienzo, colindante con el delineado aquí, otra búsqueda de camino para la diversidad de trayectorias –la movediza sombrología, más allá de todo cuadro– de los "asuntos literario-políticos" de Macedonio (Prieto, *Sombrología*, 97).

y participa con su referente, un modo democrático de lo literario, y en el anarquismo solo puede haber democracia real, democracia directa, cuando rompemos con el lazo jerárquico y vertical de la representación. Tanto el anarquismo como las estéticas de Borges y Macedonio plantearán una suerte de orden horizontal de la realidad, en donde ningún representante se eleva verticalmente sobre lo representado. Vemos que las ficciones y políticas (y ficciones políticas) del anarquismo y de los dos escritores que nos ocupan insisten en abrir un espacio de inmanencia en donde el poder (capital, político o cultural) no es acumulado sino compartido, diseminado. Nada queda afuera de la "Biblioteca de Babel", la novela nunca termina de escribirse, a la misma vez que ningún sujeto o Estado puede apropiarse o representar lo que pertenece a todos. Es necesario anotar aquí que la movida de la representación a la participación en Macedonio y en Borges, por momentos, se puede confundir con un liberalismo táctico que ambos utilizan a lo largo de su obra (y que los anarquistas como Kropotkin también usaron). Ambos escritores, sin embargo, atacarán las dos ideas centrales del liberalismo a lo largo de su obra (el individuo y la propiedad), y de esto nos encargaremos en los capítulos dos y tres respectivamente. En este capítulo, la crítica a la representación estética (y al Estado), funciona análogamente a los debates entre Bakunin y Marx sobre el estado de representación como veremos en la última sección de este capítulo.

Por último, hay una diferencia crucial entre Borges y Macedonio. Ambos postulan una literatura que no está afuera de la realidad sino que participa de ella. Ambos abren un espacio de inmanencia en que la literatura no es un producto, sino una actividad. Sin embargo, la escritura de Macedonio es más radical que la de Borges en este punto. La escritura de Macedonio asume esa forma de la literatura como actividad. Sus textos invitan al lector a participar en un taller, en un trabajo colectivo para producir más literatura, sus escritos parecen más una "caja de herramientas" que una "obra" fija. La escritura de Borges, por el contrario, escenifica esa noción de literatura como taller colectivo, pero en su forma es tan redonda y perfecta que sus textos tienen el efecto de generar un lector pasivo que en vez de participar con el autor tiende a contemplar su talento. Así, Borges es el gran escritor de esa tradición de literatura conceptual anti-representativa, y al mismo tiempo es quien esteriliza hasta cierto punto su carácter experimental,

al presentarnos "obras" acabadas, completadas, perfectas. En fin, que en este punto, mostrándonos las mismas innovaciones literarias, en su forma, Borges se parece más al poeta del orden de Chesterton, mientras que la escritura de Macedonio propende más a la estética anarquista que propone un trabajo interminable con el lector. En este capítulo, además de establecer la analogía entre la crítica anarquista a la representación política, y las innovaciones anti-representativas que postulan Borges y Macedonio en donde la literatura es una actividad colectiva y no un producto de acumulación, también nos interesa situar a Borges y Macedonio en sus contextos políticos y culturales.

De la representación a la participación: Macedonio

> *Hipótesis: las estereoscopías y el Pequeño Vidrio, realizados por Duchamp en Buenos Aires durante la Semana Trágica, son su peculiar testimonio de una acción anarquista en que sujetos soberanos 'mueren como moscas'. El anarquismo –escribe Bataille– es, en el fondo, la más onerosa expresión de un deseo obstinado de lo imposible.*
>
> Raúl Antelo, *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*

El año 1916 en Argentina marca un periodo de reorganización ideológica. El nacionalismo se reformula en la derecha y en la izquierda. Es en este año que la Ley Sáenz Peña para el voto obligatorio fue ejecutada por primera vez[22]. Irónicamente, es esta misma ley del voto compulsorio lo que lleva al Partido Autonomista Nacional (PAN) a perder las elecciones presidenciales por primera vez en 35 años contra el Partido Radical y el líder populista Hipólito Yrigoyen (1852-1933). Yrigoyen se aprovecha del voto obligatorio para pactar con el movimiento obrero argentino, que le concede el voto a cambio

[22] Esta ley fue un claro golpe al movimiento anarco-sindicalista argentino que desde 1880 había sido el principal grupo de oposición al conservador Partido Autonomista Nacional (PAN) que desde 1880 hasta 1916 se mantuvo en el poder. Mientras que los anarquistas, partiendo de los principios de Proudhon y de Bakunin, rechazaban la democracia representativa y la idea de Estado-Nación, el PAN promulgaba una ideología nacionalista.

de su favor. Hay una ideología proletaria de izquierda que, sin embargo, queda rezagada con la victoria de Yrigoyen. Mientras que los sindicatos socialistas pactan con el nuevo presidente, los anarquistas se lanzan a hacer "huelgas de electores"[23], y resisten, con la misma vehemencia que antes, la intervención del Estado en las relaciones obrero-patronales[24]. Esta resistencia les cuesta su franquicia política. Pierden la mayoría de los sindicatos y se van convirtiendo en una voz ahogada por el nacionalismo de izquierda y de derecha. Y es que el anarquismo se nutría precisamente de una clase obrera cosmopolita que no se sentía –y que no quería ser– representada por el Estado-Nación, y que marca la crisis del sistema representativo argentino. Los sueños de la generación de Sarmiento de traer una inmigración europea como refuerzo civilizador para la República despiertan a otra realidad en 1880. El surgimiento de esta clase obrera inmigrante que no quiere tener nada que ver con el Estado, fuerza nómada, crea una fuerte reacción nacionalista en la derecha de la que surgirán grupos

[23] Macedonio se une a estas huelgas de electores con un profundo argumento anarquista: "el voto es la libertad de ceder la libertad y el voto obligatorio es la obligación de usar de la libertad de ceder la libertad" (III, 163).

[24] Antes del ascenso de Yrigoyen hay muchísimas disputas internas entre socialistas y anarquistas en las lides obreras. La primera Federación Obrera Argentina (FOA), de 1901, estaba dirigida por los anarquistas. Pero contrario a lo que suelen ser hoy las federaciones obreras, la FOA tenía un principio federativo no centralizado, que daba espacio a cada sindicato a operar según sus particularidades. Esto se unía a un rechazo, a veces impráctico, a la intervención del Estado en los acuerdos entre los sindicatos y los patrones. El fuerte rechazo a la agremiación por parte de los anarquistas se puede ver más claramente en las disputas que dividieron a la FOA en los años subsiguientes, en los que los socialistas, que eran un grupo minoritario dentro de la FOA, empiezan a adquirir poder y crean la UGT. En 1904 los anarquistas, que controlan a la federación, le cambian el nombre de FOA a FORA (R=regional) en claro rechazo a la idea de nación pero también a la insistencia de los socialistas en hacer un gremio de trabajadores centralizado. La FORA vuelve a tener quiebres internos con los socialistas y en 1915 surge la FORA del IX Congreso, controlada por los socialistas, y la FORA del V controlada por los anarquistas. Simplificando a lo sumo las diferencias ideológicas entre estos dos grupos podríamos decir que el punto de tranque es que los socialistas apoyan la agremiación y la intervención del estado mientras que los anarquistas promueven la regionalización y el antiestatismo. Para una historia del anarquismo en Argentina ver Juan Suriano, *Anarquistas* (2008).

como la Liga Patriótica Argentina, un grupo fascista y anti-semita que asesinó muchos inmigrantes anarquistas y operó libremente durante los dos gobiernos de Yrigoyen. De manera que en 1916 el Estado se reformula, crece, se hace una máquina de representación mucho más efectiva, porque en ella parecen tener cabida todas las clases sociales. Y, por supuesto, esto es un problema que marca el aparato estatal en el siglo XX, siglo en el que se le pide al Estado que cumpla una función para la que no está diseñado. La única función del Estado moderno, no importa en qué tradición se la entienda (liberal, republicana, socialista o anarquista), es la de defender la propiedad privada[25]. Pero en la medida que el proletariado internacional va adquiriendo poderes representativos, el Estado tiene que expandir sus funciones para incluir esa masa de gente sin propiedad, los *impropios*, los desposeídos.

Durante estas primeras décadas del siglo XX en Argentina, el escritor más reconocido tal vez sea Leopoldo Lugones, quien pasa de anarco-socialista a nacionalista-fascista en pocos años. Su novela, *La guerra gaucha* (1905), y su ensayo histórico *El imperio jesuítico* (1907, escrito por encargo estatal) pueden ser concebidos como cómplices de la reformulación de esa máquina de representación nacional, así como textos de Rojas o Manuel Gálvez, otros dos escritores muy reconocidos de la generación de Lugones. Y es que si bien con el surgimiento de la oligarquía liberal y modernizadora que está en el poder de 1880 a 1916 emerge la nueva figura del escritor profesional (que ya no es, como lo era antes, un político, militar o funcionario de Estado, y que escribe como un sujeto privado), la literatura sigue siendo una cómplice del estado de representación[26]. El Estado liberal previo a

[25] Si de filosofía política se trata, es interesante constatar que tanto la tradición liberal que pasa por Hobbes (*Leviathan*), Locke (*Principles of Government*) y Adam Smith (*The Wealth of Nations*), como la marxista y la anarquista (Proudhon, Bakunin, Kropotkin) coinciden todas en su descripción de la emergencia del estado. El estado, en estas tres tradiciones que definen la política moderna, emerge cuando las sociedades son capaces de crear una plusvalía, y su única función es proteger, con el monopolio de la violencia, los propietarios de esa plusvalía. En el siglo XIX y XX, el Estado reformula su discurso hacia una representación expansiva, y es tan solo ahí donde estas tres tradiciones difieren en su concepción del Estado.

[26] Josefina Ludmer, por ejemplo, indica cómo la generación de escritores que acompaña a la oligarquía liberal de 1880 se destacan por ser los primeros

1916 promocionaba la emergencia de una literatura nacional que representara a la sociedad civil mediante la subvención de los escritores. De este Estado subvencionalista, y de distintas maneras, participaron Lugones, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Paul Groussac y Roberto Payró. En muchos de estos casos, y sobre todo en el de Lugones, el escritor es concebido como un mediador entre la sociedad civil y el Estado. El deber de este tipo de escritor es representar a esa sociedad civil e incorporarla al Estado-Nación. En este sentido, podríamos decir que hay una continuidad perfecta entre la literatura de Lugones, Gálvez y Rojas y el populismo yrigoyenista (si bien Lugones era un opositor de este), en lo que respecta a la creación de un sistema de inclusión del ciudadano en el aparato de representación estatal (sistema que también es uno de exclusión de cierto tipo de ciudadano indeseable). El populismo en Argentina anula el papel del intelectual como mediador, en tanto no hay necesidad de representar a la sociedad civil, porque esta ya está representada en el caudillo mismo[27]. Es decir, el caudillo populista, que ha acumulado el capital representativo nacional en su persona estatal, es una amenaza al escritor-mediador, tan solo porque ambos hacen el mismo trabajo. Lugones entonces es un gran precursor de Yrigoyen. Primero desde la literatura y luego desde la política, estos modos son dos caras de la consolidación del sistema representativo, si bien uno supone la erradicación del otro (y demás está decir que esa consolidación presupone la exclusión de

escritores que no son políticos, militares o funcionarios de Estado, y cómo la literatura empieza a preocuparse por el mundo privado y por la sociedad civil, todas estas cualidades que ella vincula con la autonomía de la literatura (*El cuerpo del delito*). Miguel Dalmaroni, tal vez siguiendo algunas tesis de Julio Ramos sobre la relación entre autonomía y modernización, indica que la autonomización de la literatura en Argentina es un producto de Estado y no, como se pensaría normalmente, un corte con él. Destaca las figuras de Groussac, como director de la biblioteca nacional y defensor de la subvención estatal a los escritores, y a Lugones quien escribe varios textos de encargo con fondos públicos. Lo que emerge en esa generación, a mi entender, no es la autonomía de la literatura, sino la identidad de escritor como una categoría de influencia social. El escritor, profesional o subvencionado, se hace un mediador entre el Estado y la sociedad.

27 Ver Graciela Montaldo y su libro *Zonas ciegas* (2010) para una discusión sobre esa suerte de competencia entre el intelectual y el caudillo.

ciertos grupos sociales). En 1930 Lugones apoya el golpe de Estado contra Yrigoyen e insta al general Uriburu a la represión violenta. El movimiento anarquista, defensor del auto gobierno y voz de protesta en contra del sistema representativo, sufrirá una represión intensa tanto por parte de Yrigoyen como de Uriburu, las dos caras del modelo de representación que se imponen en Argentina con avatares sucesivos que llegan hasta el presente. A la vez que ese movimiento anarquista es reprimido y ahogado, emerge una forma literaria que postula una autonomía política y una crítica a la representación[28]. Una forma literaria que Borges luego llamará "literatura fantástica", pero que Ricardo Piglia más correctamente llama "literatura conceptual", que se

---

[28] El concepto de autonomía literaria que relacionaré con el anarquismo a lo largo de este capítulo no es la idea generalizada de la autonomía estética de la literatura. Los usos críticos del concepto de autonomía literaria son variados. Para Theodor Adorno la autonomía literaria, condición exclusiva del "high art", se opone a la cultura de masas. Para Adorno la cultura de masas, que se ha apropiado de lo "popular", repite la lógica del capitalismo, creando falsas necesidades de consumo y gasto, mientras que el "high art", en tanto se maneja de forma independiente al mercado, crea una lógica alternativa a la del capitalismo capaz de llenar las "verdaderas" necesidades de libertad y creatividad (*Aesthetic Theory*). Por otro lado, Peter Bürger, opone la autonomía de la literatura, que entiende en términos adornianos como High Art, a las vanguardias. Para Bürger las vanguardias, al sacar el arte de sus "torres de marfil" o de las instituciones que promueven el rédito cultural, cuestionan la posibilidad de un arte autónomo (pensemos en el muralismo o el surrealismo) (*Theory of the Avant-Garde*). Por último, Pierre Bourdieu, en su libro *Les regles de l'art*, vuelve sobre el origen de la práctica de la autonomía del arte como la entendemos hoy, en los textos de Flaubert, Baudelaire y Zola. Para Bourdieu, la fórmula de "l'art pour l'art même", cuando se sociologiza en su contexto histórico, emerge como un argumento político en contra de dos formas representativas de la literatura contemporánea: la novela burguesa y el realismo social. En este sentido, lo que Bourdieu hace es historizar el concepto de *nomos* (regla, ley o gobierno) del arte, es decir, de la auto-nomía (auto-gobierno) del arte para entonces poder ver las relaciones políticas entre las reglas internas del arte y las reglas externas de la sociedad en la cual esas reglas del arte surgen. Es tan solo desde esas reglas internas (autonomía) que el arte puede intervenir políticamente en la sociedad, es decir, es desde esa autonomía historizada que el arte puede "acusar". De manera que la autonomía del arte no debe ser confundida como una suerte de escapismo social, sino todo lo contrario, como la configuración de un lugar de enunciación política.

resiste al pacto representativo y que comienza con la escritura en la década del veinte de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, que se publicará póstumamente en 1967, una novela que se va escribiendo a lo largo de tres décadas que condensan y reformulan la política global[29]. Macedonio nace en 1874, el mismo año que Lugones. Contrario a Lugones, que abandona sus posiciones anarquistas y se convierte en las últimas décadas de su vida al fascismo, Macedonio se mantendrá consistente en sus ideas anarquistas a lo largo de su vida, publicando ensayos sobre teoría política anarquista en distintas revistas. Por "ideas anarquistas" nos referimos a sus tres ideas centrales sobre arte y política: se mantiene opuesto a los estados de representación y a todo "realismo" en el arte, a la ficción de la propiedad privada o intelectual y al individualismo liberal (acá es imposible entender a Macedonio como spenceriano, a pesar de lo que él mismo escribe a veces, en tanto el individuo liberal de Spencer es consistentemente deconstruido a lo largo de la obra estética y política de Macedonio, algo a lo que volveremos en el segundo capítulo). También es interesante ver cómo Macedonio adopta a lo largo de su obra otras ideas anarquistas, no tan centrales, como la eliminación de ciudades y fronteras, las huelgas de electores, la iconoclastia, la eliminación de la herencia y la propiedad de la tierra, el federalismo, la producción de alimentos de autoconsumo, la calistenia, la higiene personal, el énfasis en los modos de vida inmediatos o micropolíticos que tan importante era para las anarcofeministas de esta época, las prácticas de la vida casera que contrastan con las prácticas de producción y consumo masivo, lo que llamaríamos hoy con Silvia Federici los trabajos de reproducción de la vida que contrastan y resisten a la modernidad productivista del capitalismo y del marxismo. Todas estas ideas las encontramos a lo largo de su obra, y en particular en su "Teoría del Estado" y en un libro inédito titulado *Libro a sí mismo*[30]. Pero en toda la inter-

---

[29] Si hicieramos un studio genético de *Museo* podríamos asegurar que la *novella* realmente comienza a escribirse en los diarios inéditos de 1905-1907 titulados *Libro a sí mismo*, en donde ya encontramos el motivo principal de *Museo*, la amada muerta.

[30] Nuestras notas y transcripciones de este libro fueron en parte publicadas por Rubén H. Ríos para el *Diario Perfil* el 6 de mayo de 2012 bajo el título, "Palabras a sí mismo".

vención estética que Macedonio hace a lo largo de su obra encontramos esos principios fundamentales del anarquismo traducidos (acción directa) al arte. Así, Macedonio concibe a la literatura misma no como un trabajo productivo de publicación y mercadeo de su obra, sino que la literatura es una actividad preocupada más en cómo la literatura se reproduce, que en el producto literario. Macedonio estudia derecho y en 1898 publica su primer texto, un ensayo titulado "La desherencia" para la revista anarquista *La Montaña* dirigida por José Ingenieros y el joven Lugones (texto al que volveremos luego) y que ya ejercita la cualidad más distinguible de la literatura de Macedonio; su estilo enrevesado, oscuro y muchas veces anti-estético, que lo hace parecer una especie de profeta demente de la modernidad, estilo marcadamente contrario al estilo prístino de Lugones (y al de Borges). Macedonio mantendrá ese estilo de escritura a lo largo de su vida, y lo acompañará con un desdén por la publicación de libros, si bien la obra escrita de Macedonio es enorme, y rivaliza en extensión con cualquier otro autor argentino.

Macedonio es el primer vanguardista latinoamericano[31], y durante los años veinte inició varios proyectos literarios experimentales como

[31] Francine Masiello en su clásico *Lenguaje e ideología*: las escuelas argentinas de vanguardia identifica a Macedonio como el vanguardista argentino más viejo. Si a esto añadimos que Macedonio publica "La desherencia" en 1897, y que este texto, como veremos en el capítulo tres, ya contiene todas las características el proyecto vanguardista de Macedonio (aspecto performático, anti-esteticismo, crítica a la originalidad, al yo burgués y a las instituciones del arte), no es difícil señalar que Macedonio es el origen de una vanguardia latinoamericana que no surge de las influencias europeas. El futurismo italiano es el movimiento de más influencia en la primera ola de textos vanguardistas latinoamericanos (ver Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, en donde el autor ubica un texto de Rubén Darío sobre el futurismo en 1909 como el primer texto de vanguardias latinoamericano). Macedonio, un año más viejo que Marinetti, se adelanta con "La desherencia" al manifiesto futurista por varios años. No tenemos espacio en este libro para abundar en este aspecto, pero quizá la fuerte y temprana influencia de Macedonio sobre cuatro artistas claves de las vanguardias latinoamericanas (Borges y Xul Solar de Argentina, el peruano Alberto Hidalgo y el uruguayo Pedro Figari), que a su vez influenciarán a todo el continente (Alberto Hidalgo es muy leído por Mariátegui y Vallejo, Xul Solar es muy difundido en Cuba y apreciado por los surrealistas, y Borges es leído en todo el continente), pueda ser la incipiente para una teoría

la *Revista Oral* (1925-1926)[32], que consistía en reuniones en cafés, o la postulación humorística de su candidatura a la presidencia que luego Borges junto a los hermanos Dabove, y Macedonio mismo, tratarían de convertir en una novela que nunca se concluyó y que, según Borges, tenía el título de *El hombre que será presidente* (Borges, IV, 63). Hay un interés en Macedonio por una literatura no literaria. Esto se traduce, por un lado, en su estilo de escritura, y por el otro, en el aspecto performativo y oral de sus intervenciones. Estos dos aspectos del vanguardismo de Macedonio están íntimamente ligados puesto que su estilo enrevesado de escritura es parte de su aspecto performativo, y viceversa. Para los jóvenes escritores reunidos en la (segunda) revista *Martín Fierro*, entre ellos, Oliverio Girondo (1891-1967), Borges y Leopoldo Marechal (1900-1970), Macedonio era una figura de tremenda influencia, precisamente por este aspecto de ruptura con el esteticismo del viejo escritor, que desdeñaba a la literatura como institución estética, y estaba más interesado en las conversaciones que producía la literatura. Es decir, más que un autor, Macedonio producía espacios para que otros escribieran, y de esos espacios surge Borges y toda una línea muy visible de la literatura latinoamericana que continúa hoy. Macedonio era un buen cuentero, pero por estos años su lugar en la sociedad argentina era el de generar espacios para que otros contaran, digamos que un trabajo hogareño de la literatura, crear las condiciones para que se reproduzca en otros. La obra literaria para él era esa actividad colectiva de escala mínima que producía la literatura en el presente.

Es por esto que en 1926, ante la visita del famosísimo poeta italiano del futurismo, Filippo Marinetti (1876-1944), a la Argentina, los martinfierristas deciden hacerle una bienvenida formal al italiano en

---

de las vanguardias latinoamericanas como una tradición completamente independiente de las vanguardias europeas, y no como han sido leídas hasta ahora por Jorge Schwartz o Vicky Unruh (*The Latin American Vanguards*), como un producto de importación.

32 La *Revista Oral* se "ejecutaba" en el café porteño Royal Keller, en los años 1925 y 1926. Su fundador fue el poeta peruano Alberto Hidalgo junto a Borges y a Macedonio. Grabada previamente (y por partes) con un gramófono, y emitida y actuada generalmente los sábados a la noche, la "Revista" consistía en la simulación oral de un producto gráfico. Desde una pretendida mesa de redacción, los "periodistas" emitían a viva voz artículos, editoriales y apócrifas cartas de lectores, ante un salón abarrotado de "oyentes".

uno de los cafés en los que se reunían a tertuliar[33]. Si bien los martinfierristas, organizados por el peruano Alberto Hidalgo en este momento, no pueden dejar pasar la llegada de Marinetti para afirmarse dentro de la vanguardia, hay un cierto rechazo a Marinetti, por su estética fascista, su fe en la modernización, y su nacionalismo[34]. Para la ocasión, le piden a quien sería su modelo interno de viejo vanguardista que prepare un "brindis a Marinetti". Macedonio aprovecha la oportunidad, alegre de tener tan célebre oponente, y lee un texto que luego formará parte de sus obras completas y al que le seguirán muchos otros "brindis", en tanto el brindis era uno de esos géneros que le permitían el tránsito de lo oral a lo escrito.

Si el brindis es una ocasión para celebrar o agasajar a alguien, Macedonio le da una vuelta de tuerca al brindis y utiliza el género como una justificación del privilegio de quien brinda ante el agasajado. El tono general del brindis de Macedonio es, por otra parte, muy poco agasajador de Marinetti. Macedonio brinda en un español complejo lleno de neologismos y contorsión de la sintaxis que Marinetti no podría entender, y se mantenía sentado y mansamente sonreído sin percatarse de que Macedonio se burlaba de él. Macedonio empieza el brindis recalcando la importancia de hacerlo en ese lenguaje enrevesado, lleno de chistes que solo podían entender los otros miembros del grupo, pero no Marinetti.

---

33 Sobre los viajes de Marinetti por Sur América ver el capítulo cinco de Silvia Saítta "Regueros de tinta". *Crítica en la década del veinte* (1998).

34 En el N° 27-28 (10/5/1926) de la revista *Martín Fierro*, unos meses antes de la visita de Marinetti, se publica el siguiente texto de Ramón Gómez de la Serna, otro vanguardista admirado de los martinfierristas, y quien tuviera correspondencia con Borges y Macedonio. Este texto, claramente anti-futurista, muestra cierto rechazo del grupo al futurismo. El breve texto de De la Serna se titula "Diez millones de automóviles": "El orgullo de la gran ciudad se había cumplido por fin. Ya tenía diez millones de automóviles. Casi nadie pasaba por las calles y las aceras se habían suprimido. A lo más en algunas vías de la ciudad habían dejado una especie de alero para peatones desgraciados. Pero aquella tarde de un domingo estival, caracterizado por una atmósfera pesada, los gases de los diez millones de automóviles intoxicaron toda la ciudad y los turistas que llegaron en la madrugada se encontraron con el triste espectáculo de todos los habitantes raseros de las calzadas, caídos en los sofás de sus coches, catalepsiados para siempre por la asfixia."

> Todavía algo que explicar. [...] ¿Cómo es que me ha tocado el éxito de esta figuración de cañonazo, cuando me correspondía el de la actividad fonética de la h española, en esta magnífica sesión? Con tantos ya consagrados escritores en la *Revista Oral* ¿cómo se recurrió a mí que no tengo, a menos que otro lo haya escrito, ningún libro mío en circulación y solo he llegado a la 5ta edición de prometerlo y anunciarlo? Pues por un mérito, señores, tan grande que me sorprende no me abrume de envidiosos: por la edad, que he alcanzado antes que todos mis compañeros: hay que disculparlos, como principiantes en la materia. [...] Mi edad ha sido juzgada como la gran idoneidad del momento, que inspiraría gravedad a mi elocución y facilitaría mi comprensión de vuestros sentimientos (IV, 62).

Así, Macedonio se legitima ante el vanguardista italiano, no por sus libros, ni por su capacidad literaria, sino, simplemente, por ser el más viejo del grupo (Macedonio tenía 52 años en este momento, dos más que Marinetti). Se justifica, burlonamente, pues, por su vejez, y por lo tanto, por su influencia sobre un grupo bien armado de escritores mucho más jóvenes que él. No lo legitima un "producto literario" sino una actividad colectiva. Macedonio se presenta como el iniciador de un espacio autónomo, un nomo-esteta que no ha publicado ningún libro, "a menos que otro lo haya escrito", pero que ha fundado una escuela[35]. Sin duda, el tiempo corrobora este lugar de Macedonio como el formador de una escuela literaria argentina, no solo por su poderosísima influencia sobre los escritores martinfierristas como Borges o Marechal, sino por su influencia sobre otros escritores posteriores, como Julio Cortázar (1914-1984), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Juan José Saer (1937-2005) y Ricardo Piglia (1940), todos herederos de un escritor que jugaba con ser ágrafo, que prometía repetidamente una novela que no llegaría hasta después de su muerte y que incluso en su publicación, se postergaría por los más de 50 prólogos que la preceden. Habría que decir que Macedonio se proyecta como un precursor a sabiendas. La cita de arriba tal vez esconde detrás de la pantalla humorística (cínica) esta proyección, este autorretrato como

---

[35] Acá utilizo, de manera laxa los términos del sociólogo de la literatura Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte* (1992).

precursor, como viejo entre jóvenes escritores que proyecta una literatura a escala pequeñísima, pero autosustentable. Es desde este lugar fundacional, de precursor de una tradición, que Macedonio lanza sus ataques políticos contra Marinetti, eliminando a un posible rival en cuanto a precursores se trata, y aprovecha el ataque contra Marinetti para atacar a otro rival, mucho más cercano a él.

> Otra salvedad. En materia política soy adversario vuestro (quizá esto no se sabe en todos los continentes), pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisorias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado, más que la mitad, por haberla repartido con nuestro fundador Hidalgo, a quien debemos vuestra presencia aquí. Me quedó una cuarta parte de fe estatal, la indispensable para no confundir dos cosas fiscales: los faroles con los buzones, al confiar a estos la redacción de mis cartas. (IV, 61)

Y unos párrafos después, compara a Marinetti con el Lugones tardío, el Lugones fascista que apenas cuatro años después (1930) apoyaría el golpe de Estado a Yrigoyen, la represión de los anarquistas, y la proscripción del Partido Radical por parte del general Uriburu. "Otra coincidencia, que induce sinceridad en ambos, pero que muchos deploran, es la brotación tardía, en vos como en Lugones, de una fe en el Estado que apena a cuantos creemos que la superior Beldad Civil era: El Individuo Máximo en el Estado Mínimo" (IV, 62).

La estética, para Macedonio, que está muy en sintonía con su época, es inseparable de lo político, su desdén por la institución literaria, su burla de Marinetti, está al mismo nivel que su desdén por el Estado. Es importante notar que en ese "individuo máximo" que Macedonio repite tanto a lo largo de su obra no debe malentenderse como un individualismo liberal ya que gran parte de la obra de Macedonio consiste en deconstruir al Yo de sus esencialismos. El individuo máximo sin Estado es el mismo que el de Kropotkin, quien nos dice que los "individuos" solo surgen de la actividad espontánea de la ayuda mutua, un individuo no es otra cosa que una manera de disidencia del orden representacional, y como tal, es algo creado, la resultante de fuerzas colectivas que traspasan al yo.

Durante décadas, Macedonio va preparando el lugar desde el cual proyectar su intervención literaria. Solo décadas después y gracias a la labor de Adolfo de Obieta (el hijo de Macedonio) tenemos noticia de todas las páginas y cuadernos que Macedonio escribió durante estos años, pero que permanecieron inéditos. El arribo de Macedonio a la escena literaria por medio de la escritura llega después, con la publicación póstuma de sus obras completas y de sus textos más famosos. Su escritura, sin embargo, ejemplifica (y funda) eso que Piglia llama literatura conceptual, una literatura que nos cuenta sobre otra literatura posible, imaginada en colaboración con el lector; la literatura como actividad, como vida.

La obra más importante de Macedonio, la obra en la que expone la idea de la literatura como una actividad colectiva siempre postergada y proyectada hacia un futuro, sería una novela política, una novela anarquista, una novela radical en sintonía con sus ensayos políticos y con sus críticas a Lugones y a Marinetti, e incluso sus críticas al mismo Yrigoyen, a quien Macedonio, en apoyo a los sindicatos anarquistas, denuncia como alguien que imposibilita las relaciones espontáneas entre los sindicatos[36]. Sin embargo, esta ópera magna, *Museo de la Novela de la Eterna*, no se caracteriza por su aspecto político, sino por su carácter metafísico, por su refutación de la muerte, y por un mito de origen de carácter autobiográfico, basado en un trauma personal que parece determinar y extenderse sobre sus textos más importantes. El mito de origen en la literatura de Macedonio está ligado a la

[36] Macedonio, en "Teoría del Estado", denuncia "el entrometimiento de la presidencia actual en el libre movimiento de las lides obreras como en la libertad de los negocios, precios, salarios, exportación –sin que se desconozca al presidente Yrigoyen muy interesantes facetas como Presidente (mucho más como caudillo)" (III, 166). Es interesante anotar aquí que Macedonio, como muchos anarquistas y como el mismo Borges de los veinte, también suele reservar momentos de admiración al populismo. Admiración táctica. Ante las fuerzas del capitalismo, los anarquistas suelen establecer alianzas con el maximalismo socialistas; ante las fuerzas estatistas autoritarias, los anarquistas suelen hacer alianzas con el liberalismo spenceriano. Macedonio, y el Borges de los veinte, establecen las mismas alianzas tácticas. Es interesante notar también que Macedonio sentía alguna simpatía por Perón como nos indica Daniel Attala en un excelente ensayo de divulgación (Attala 2007, "Macedonio Fernández y el populismo").

muerte en 1920 de su esposa, Elena de Obieta[37]. Macedonio abandona su práctica de abogado, su familia y su casa, en fin, su vida burguesa. Habita pensiones en Buenos Aires con sus pocos ahorros y la buena voluntad de sus amigos. Durante los años veinte empieza a escribir su novela que se irá convirtiendo en un trabajo de duelo. El conflicto central de la novela consiste en que el "Autor", que es uno de los personajes, quiere inventar un lugar en donde el amor no sea interrumpido por la muerte. Para esto crea un lugar autónomo (auto-nomos, es decir, con reglas propias) en donde la muerte no existe. La autonomía de la literatura en Macedonio consiste en que la literatura es un espacio estético regido por otras reglas que no son las de la realidad y que no pretenden la representación/imitación de esta, sino que, precisamente, por tener otras reglas, rivalizan con la realidad. En este sentido, toda la obra de Macedonio es utópica. Este lugar en *Museo* aparece en las afueras de la ciudad, en una estancia que se llama "La Novela". Toda la novela de Macedonio salvo un capítulo transcurre, ingeniosamente, en la "Estancia de La Novela". Así, la novela/Novela no es solo un género literario: la literatura deviene geografía, meseta de inmanencia.

> Lo creado por mí deseaba su realidad y su autor también (deseaba esa realidad de su creación), hallando así a su autor el mismo imposible; cuán fácilmente la mente olvida, confunde, se enreda y *el sentimiento se extravía en cuanto a su objeto* y el lugar de realidad o de fantasía en que está. Y todavía no sé si mi novela vino al impulso de una alta femineidad, si vivía antes o nació a personaje o no aquí, la Eterna. Todo ello no implica *escuela realista*, porque nada he copiado de Eterna; no lo intentaría ni lograría ninguna mente de artista, no aún he querido denominar a esta 'Novela de la

[37] Es interesante notar cómo los más meticulosos críticos contemporáneos de Macedonio rechazan el mito de origen de su literatura fundamentando sus argumentos en pruebas empíricas sobre la vida del autor (Camblong, Prieto, Attala, Vecchio). En el caso de este libro, nos parece que el mito de Macedonio importa más que aquel hombre que vivió y que solía tener el nombre de Macedonio Fernández. Esta oposición entre el mito macedoniano y el hombre "real" es algo que Álvaro Abós discute muy bien en su biografía de Macedonio, *Macedonio Fernández, la biografía imposible*.

> Eterna' aunque es la que me ha inspirado, afinado muchas percepciones torpes en mí y me enriquece de misticismo y pasión cada día (itálicas mías, VI, 209).

El deseo de que la serie interna, literaria, participe de esa sensibilidad compartida que es la realidad no sucede mediante la mímesis. La literatura no es la representación del dolor real ("no implica escuela realista, nada he copiado de la Eterna"). "El sentimiento se extravía en cuanto su objeto", dice Macedonio, como quien argumenta, contra la posibilidad de la representación, que hay una falta de jerarquías en el deseo, que el deseo desconoce su origen/*arkhé*, que extravía "el lugar de realidad o de fantasía en que está". Sentimiento extraviado también porque, como veremos cuando hablemos de individualismo, el yo se desencuentra, y ya no sabemos qué vino antes, el sentimiento o el yo, el sentimiento que es como un virus que cambia de huéspedes, inyecta su material genético, y se osifica en ruina. Macedonio no escribe *La Novela de la Eterna*, sino su *museo/mausoleo*. Digamos que la literatura como representación en Macedonio hace un corte demasiado tajante y jerárquico entre una realidad y un espejo de la realidad, mientras que para él la literatura es "geográfica", participa del mismo plano que el resto del mundo, pero con reglas diferentes y tan solo en esa dinámica tiene su literatura un carácter revolucionario. Macedonio recurre a elementos clásicos de la tradición de la meta-literatura, extremando los casos de Cervantes, Pirandello, Lawrence Stern y Unamuno[38]. Podemos ver esto en la siguiente cita de *Museo* en la que el autor habla de uno de sus protagonistas, llamado Deunamor, que comparte con el autor el hecho de que su esposa también murió y quien es el heterónimo que usa Macedonio para escribir su único libro de ensayos metafísicos, *No toda es vigilia, la de los ojos abiertos* (1928).

---

[38] El reciente libro de Daniel Attala, *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (2009), es un estudio de lo meta-literario en Macedonio como, entre otras cosas, deconstrucción de la originalidad e invasión de la realidad. El libro contiene ensayos comparativos con las obras de Unamuno, Pirandello, Cervantes y Borges.

> El autor conoció a Deunamor durante muchos años, tratándolo continuadamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien aparecía amando inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque definida. [...] Y así, poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia. [...] Deunamor dejó de ser una conciencia personal [...] nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera [...] Deunamor no es un autómata de nacimiento; tuvo, y puede volver, a la conciencia. (VI, 62-3)[39]

Ese personaje mítico de Buenos Aires que es el Macedonio melancólico viudo de Elena de Obieta, y ese personaje del personaje que es Deunamor, se repiten y condensan en distintas versiones pero coinciden de una manera anti-mimética: ninguno es representación del otro, sino deformaciones (¿colectivizaciones?) de una sensibilidad.

> [P]or eso [los personajes de La Novela] cuando andan por las calles de Buenos Aires se sienten como reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la realidad. (VI, 150)

Museo es una novela que se dedica, casi exclusivamente, a la definición de sí misma y de sus partes, de ahí que domine una prosa ensayística, y que se desborde en la descripción y en la definición de sus conceptos y sobre todo en una prosa del regodeo, de literatura conceptual. El primer aspecto que contribuye a este dominio de lo ensayístico en la novela son sus 56 prólogos. Pero aun cuando "comienza" la novela, cuando pasamos de los prólogos a los capítulos, continúa este dilema que el autor/personaje comparte con sus personajes, hasta que llegamos a la sección final de la novela titulada "Al que quiera escribir esta novela". De manera que Macedonio va, de prometer la novela por décadas, a escribirle 56 prólogos, y luego de que el lector lleva años

[39] Esta es una de las citas que dan pie a la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1993), en la que Macedonio es una suerte de autómata del duelo.

esperando la novela, y días leyendo los prólogos, pasa a los capítulos sin todavía encontrar la novela y se encuentra al final con que la novela está destinada a ser escrita por otro. Más allá de ser un gesto vanguardista contra la institución y las convenciones de la literatura, hay algo en esta pulsión obsesiva de continuar definiendo y redefiniendo la novela que se escribe. Es un lenguaje que contrapone lo fijo, lo dicho, con un decir en el presente, un lenguaje siempre en presente. En la constitución de la subjetividad narrativa hay una imposición ética de constante renovación del lenguaje ante una demanda infinita de un otro irrepresentable (la Eterna) que no tolera un lenguaje fijo, que demanda una responsabilidad (y la responsabilidad es dar respuestas, es responder, y en ese sentido la responsabilidad siempre es lenguaje) que se renueve en cada instancia, que no se osifique[40]. Así, *Museo* es la constante postergación (hasta cierto punto infinita) del proyecto de la novela, la constante redefinición y regodeo del proyecto al punto de convertirlo en un museo de lo que no puede ser, en busca de ese "sentimiento extraviado" en el que la mente "fácilmente olvida, confunde y se enreda" y no se sabe si la novela vino al impulso de esa amada muerta, de la Eterna, o si ese impulso de la muerte "vivía antes o nació a personaje o no aquí". Entonces, a lo que Macedonio llama "escuela realista", cuyo objetivo es reproducir las reglas de la realidad y de la copia, Macedonio opone su literatura del enredo, el regodeo y la confusión. Se trata de una literatura que siempre está en el estadio del prólogo, en el estadio eterno de definir sus reglas para poder ser reproducida. Entonces, podemos ver cómo la novela de Macedonio parte de un principio anti-representativo, que como han señalado los críticos, lo acerca muchísimo a la deconstrucción de Derrida o de Lévinas. La deconstrucción parece darnos un vocabulario posible para entender lo

[40] Acá estoy robando la noción de *le dire* y *le dit* del filósofo francés Emmanuel Lévinas en su libro *Autrement qu'etre*, un libro imprescindible para entender la ética de la deconstrucción, y un libro que el crítico Julio Prieto ha utilizado efectivamente para discutir ciertos aspectos de la obra de Macedonio Fernández. También es importante señalar que Levinas, muy poco leído hasta la década de los noventa, siempre opacado por la figura de su gran discípulo Jacques Derrida, fue curiosamente publicado en la Revista *Sur* (muy cercana al círculo macedoniano, y sobre todo a Borges) en 1948, junto a la primera versión del famoso cuento de Borges "Emma Zunz".

que Macedonio está haciendo. Pero la deconstrucción viene después (informada por la "traducción" que hace Borges de las ideas de Macedonio). Lo que encontramos en Macedonio es una traducción de la crítica política a la representación del anarquismo a la estética. El arte debe producir espacios para la participación directa, a escala pequeña, y desentenderse del afán de la representación en donde el lector, como un pasivo ciudadano, contempla lo que el autor/representante ejecuta. Macedonio se despide de ese "autor" que trabaja un producto para que el lector consuma. Más bien, Macedonio invita al lector a participar con él en la creación de la novela, tanto los personajes como los lectores tienen sus propias escrituras, el *Museo* es tan solo un espacio para anudarlas.

Y es que en Buenos Aires a partir de los años veinte, ante la caída del anarquismo, comienza a suceder algo raro en el arte. Marcel Duchamp, por ejemplo, reside en Buenos Aires durante la mayor parte del año 1919, año que comienza con la Semana Trágica, en donde 700 personas son asesinadas entre huelgas generales de sindicatos anarquistas, y luego socialistas. Y no es una coincidencia que sea durante estos meses en Buenos Aires que Duchamp elabora su "Esteroscopía a mano" y su "Pequeño Vidrio", obras que marcan el quiebre de Duchamp con la pintura, y su "salida" de los marcos de la institución del arte "retinario" –basado en la representación o la deformación de la percepción óptica– por un arte basado en la lógica del acto, de la participación de la que estamos hablando (función de democracia directa). De esa coincidencia del anarquismo con el anartismo, de una colectividad anti-política que pronto será ahogada como opción revolucionaria en Argentina (el anarquismo) a una comunidad anestética que comienza a revolucionar el arte (las vanguardias), podemos reconstruir una serie de constelaciones que no se tocan pero se persiguen, anarquismo y anartismo. Así, los *objets-trouvés* de Duchamp entran en relación con los objetos creados por el artista Xul Solar (1887-1963) durante esa misma época, o con los objetos que Macedonio planea esparcir por la ciudad de Buenos Aires desde su estancia de la Novela, o con los objetos "tlönicos" que aparecen en la realidad del cuento de Borges "Tlön, Uqbr, Orbis Tertius", en donde un mundo de la imaginación comienza a hacerse presente en nuestro

mundo, participa y deforma el presente[41]. Como nos dice Poggioli en su famosa *Teoría de la vanguardia* (1968), la teoría política de fondo que le permite a las vanguardias estéticas articular un arte revolucionario que no sería tragado por el realismo socialista es el anarquismo. El gran esfuerzo de la vanguardia de unir arte y vida es una fuerza anarquista, nos dice Poggioli.

Podríamos extender esa red intertextual a una genealogía de ficciones argentinas que partiendo del principio de *Museo*, se postulan la participación de la literatura en la realidad: *La invención de Morel* de Bioy Casares y *La ciudad ausente* de Piglia, y cuentos como "El Aleph" de Borges o "Continuidad de los parques" de Cortázar. El tema es siempre el mismo, un artefacto estético (un artificio) que se acciona en lo real, que participa desde su autonomía de lo social y nos muestra cómo eso que llamamos la realidad social está a su vez llena de ficciones (que Derrida después, en uno de sus textos más políticos, llama un "golpe de ficción", no sin influencia borgeana). La recurrencia de ese artefacto de literatura participativa es el síntoma de una crisis en el sistema representativo, del trauma que surge tras la imposición del

[41] Raúl Antelo expande ese universo que va del anarquismo al anartismo en la ciudad de Buenos Aires durante la década del veinte centrándose precisamente en la figura de Marcel Duchamp en un libro monumental, un libro muy macedoniano en donde se confirma la lectura que propongo, la continuidad entre el anarquismo y la (an)estética de la participación; el título del libro es *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006). Simultáneamente a los trabajos de Antelo, tal vez con menos visibilidad, es importante señalar que en varios ensayos que preceden y suceden al libro de Antelo, Julio Prieto destaca estas conexiones entre Duchamp y Macedonio, sin aludir explícitamente al anarquismo. Cito a Julio Prieto: "Macedonio y Duchamp son [...] ingenios 'incomodadores', coinciben obras anti-placenteras y notoriamente anti escópicas que ponen en práctica un programa de crítica de la representación" (*De la sombrología*, 68). Prieto, como Antelo, compara el "Gran Vidrio" de Duchamp con Museo, y finalmente el "Erratum musical" de Duchamp con el armonio microtonal de Xul Solar (71). Por último, Prieto discute el poema que incluyo abajo de Duchamp como un modo de "entrar" a *Museo de la Novela de la Eterna*: "Hacer un libro redondo, i.e., / sin principio ni fin / (ya por las hojas sean / arrancadas y ordenadas / a partir de la última palabra de la página / repetida en la página siguiente (nada / de páginas numeradas) –ya porque / el lomo esté hecho con anillas / alrededor de las cuales las / páginas giran" (Duchamp, citado en Prieto, 72).

Estado-Nación. Tras la caída del anarquismo como alternativa a la representación política hay una transferencia a lo literario. La literatura, mediante un proceso de substitución, retoma el impulso de participación directa del anarquismo, y lo que postulamos como analogía entre esferas (la política y la estética), se hace transversal. Lo metaliterario se convierte en una función correctora de la sociedad y todo lo contrario a la concepción de la metaliteratura como un tipo de solipsismo burgués. Tal vez la diferencia más marcada entre Macedonio y lo que luego harán Borges, Bioy Casares, Cortázar, y otros, es que la literatura conceptual de Macedonio rechazó radicalmente el mercado literario que se esforzará por presentar la obra de los autores influenciados por Macedonio como el producto de genios.

En la reunión de textos de Macedonio titulada "Teoría del Estado", encontramos la incipiente ideológica y política que está detrás del proyecto literario y utópico en *Museo*. O tal vez no "detrás", no es que "Teoría del Estado" sea el marco teórico que es ejecutado en *Museo*, sino que comparten los mismos principios, se acompañan, son una comunidad de sensibilidades[42]. La novela posrealista de Macedonio, la novela que debió haber sido su trabajo de duelo personal por la amada muerta, comparte los principios de su teoría política. Y vamos desde lo que parece una sensibilidad individualizada, un trauma del sujeto burgués, a unos principios de organización política anarquista.

---

[42] Esta es una de las definiciones que hace Rancière de su término de la "distribución de lo sensible", como concepto que ayuda a entender la relación entre estética y política más allá de los contenidos de la obra de arte y con énfasis en lo perceptual.

> The distribution of the sensible reveals who can have a share in that which is common to the community based on what they do and on the time and space in which the activity is performed Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the posibilities of time. It is on the basis of this primary aesthetics that it is possible to raise the question of "aesthetic practices" as I understand them, that is forms of visibility that disclose artistic practices, the place they occupy, what they "do" or "make" from the stand point of what is common to the community. Artistic practices are "ways of doing and making" that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility. (Rancière, 12-13)

Algo muy parecido a esa "Estancia de la Novela" lo encontramos en "Teoría del Estado" con la declaración de un lugar posible, fuera de la ciudad, o fuera de nuestra realidad: una utopía anarquista. En la última parte de la "Teoría del Estado" hay un texto titulado "Mi folleto" con fecha de 1943-1945, en donde Macedonio esboza su pensamiento utópico anarquista. "Mi folleto" está lleno de propuestas políticas, entre ellas la imaginación de una ciudad. Es importante señalar que en este caso la ciudad que imagina Macedonio no intenta ser una ficción fantástica (como en *Museo*) sin embargo, el ejercicio de pensar mundos posibles es una estrategia literaria/política que continuará a lo largo y ancho de la obra tanto de Macedonio como la de Borges, aunque de distintas maneras. Continuando con su teoría sobre el trabajo productivo que tanto recuerda a la postulación de una economía feminista de la reproducción y los trabajos del hogar en el anarquismo, dice Macedonio que "mayor prosperidad y comodidad moral en la sociedad humana es proporcional al mayor número de horas promedio cotidiano de estar los padres con los hijos: mínimo de calle, máximo de hogar" (III, 183), Macedonio propone una ciudad posible.

> El 50% de todo el consumo de un obrero y su familia debe ser de producción directa y para esto cada hogar debe tener un área de terreno cultivable. Para cumplir con este arreglo social-económico vengo proponiendo desde muchos años la Ciudad-Campo. Esta ciudad a su vez convendría que se constituyese de dos o tres calles tendidas a lo largo de la ribera marítima, fluvial o lacustre, o en torno de bosques o de amplias praderas, demarcando también las zonas para trabajos extensivos y para aldeas de fábricas. Lo más importante a lograr con esta ciudad-campo es sin duda la prolongada vida de hogar. La desaparición de las grandes ciudades contribuiría más que toda otra cosa a enrarecer las guerras. Y la abundancia de productos sería tal que nadie se preocuparía de quejarse de diferencia de riqueza. (III, 184)

El surgimiento de las ciudades en la modernidad requiere la destrucción de otras economías autosustentables a escala pequeña. Solo cuando esas economías autosustentables son desarticuladas (ver

Kropotkin; ver Graeber; ver Silvia Federici), surge la inmigración masiva a la ciudad que da paso al proletariado, que ahora, para sobrevivir, es forzado a intercambiar su trabajo (alienante) por un salario. Una diferencia básica entre los socialismos anarquista y el marxista es que si bien ambos coinciden en la identificación de las circunstancias materiales que permiten la conformación de la ciudad moderna (las condiciones de formación del proletariado), sus respuestas a este problema son opuestas. El marxismo propone aprovechar las condiciones de producción masiva que genera la revolución burguesa moderna, y apropiarlas. El anarquismo (y el feminismo radical), muy por el contrario, identifica la producción a escala masiva como un problema igual de destructivo que la apropiación de la plusvalía por los capitalistas. La producción industrial es imposible de apropiar porque es siempre alienante y siempre producirá la necesidad de un aparato de intercambio que produce desigualdad, y la sexualización y el desprestigio de los "otros" trabajos no productivos, sino reproductivos de la vida: el trabajo del hogar. Por lo tanto, el anarquismo postula que en vez de apropiarnos de las condiciones materiales que surgen de la revolución burguesa, es necesario abolirlas y valorizar los trabajos de la reproducción de la vida (el autosustento) por encima de la producción y la acumulación de capital. La tradición feminista del anarquismo es la que con más intensidad atiende este problema a principios del siglo XX (y XXI), como lo podemos ver en contemporáneas de Macedonio como Luisa Capetillo o Emma Goldman. En las economías no acumulativas del autosustento, el Estado como mediador queda abolido. Es la diferencia que establecemos hoy entre lo público y lo común. Lo público padece de una forma de alienación, en la cual el ciudadano no se considera gestor o productor de lo público y delega en el Estado, mientras que lo común intenta devolverle al ciudadano la función de agente (no alienado). La reacción negativa a la ciudad moderna es una constante del pensamiento anarquista que busca como modelos alternativos el sistema de intercambio del feudalismo medieval, como vemos en *El principio federativo* (1863) de Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), o en *Ayuda mutua* (1902) de Kropotkin pero también en los textos sobre estética anarquista de André Rezler (1933) o del poeta y anarquista inglés contemporáneo de Borges,

Herbert Read (1893-1968)[43]. Un punto importante de esta cita de Macedonio es la función de la "abundancia" en esta concepción de la sociedad. El anarquismo entiende la relación simbiótica del Estado con el capitalismo como una máquina que tiene que generar escasez para poder legitimar tanto su violencia como la acumulación de capital. La modernidad política es una enemiga de la abundancia en todos los sentidos. Tenemos los medios tecnológicos para la abundancia de productos (y de arte), pero esa abundancia destruiría el modelo económico de la propiedad privada que está en el centro del funcionamiento tanto del mercado como del Estado. Cuando Macedonio propone arriba la abolición de la ciudad y la reducción al mínimo del trabajo asalariado, a favor de los trabajos sexualizados del hogar, tenemos que leerlo en relación directa a las críticas socialistas que le hacen los grupos anarquistas y feministas al marxismo clásico. Macedonio, lector de Kropotkin, Luxemburgo y Proudhon (como vemos en "Teoría del Estado") y admirador de los experimentos de los anarquistas y feministas españoles durante la Guerra Civil Española, está muy al tanto de estas diferencias en el seno de las culturas anti-capitalistas de izquierda.

En el capítulo XIV de *Museo*, luego de la "conquista de Buenos Aires", nos encontramos con una transposición de la Ciudad-Campo

---

[43] Este énfasis del anarquismo en utilizar modos premodernos de propiedad comunitaria (el énfasis en el artesano y no el proletario) es muy rechazado por Marx, quien profetiza la extinción de estos modos en su visión de la proletarización de todas estas formas de trabajo tras la Revolución Industrial. En este punto, Marx se equivoca, como se comprueba durante el último siglo, en el que esta clase trabajadora no proletaria resistió y sigue resistiendo la más intensa industrialización de los productos en la historia. Esto es un punto clave para entender la diferencia entre el marxismo y el anarquismo en lo que toca a la labor del intelectual y del artista, que Marx los entiende como proletarios con privilegios mientras que el anarquismo los entiende más como artesanos en comunidades pequeñas. Digamos que para Marx, como se hace evidente en el *Manifiesto comunista*, las revoluciones burguesas son un paso necesario para la abolición de la propiedad privada en todos sus niveles. El anarquismo no comparte la fascinación de Marx por las revoluciones burguesas, si bien se plantea la abolición de la propiedad desde el principio, y en gran medida la teoría de la propiedad de Marx es una copia de la de Proudhon en *Qu'est-ce que la propiété?*

de "Mi folleto" a la novela, casi exactamente la misma cita. El narrador indica que luego de celebrar brevemente la conquista, lo invade una tristeza, "¿debe la ciudad existir?", se pregunta.

> (Al mismo tiempo descubrió el Presidente que el camino más sencillo de supresión de las guerras es la supresión de ciudades: que no se puede guerrear contra una nación dispersa en granjas [...]) Se sumó, pues, en el ánimo del Presidente, a la tristeza de toda Acción, sino motivo intrínseco, que no interesa en sí al operante (sobrevenida después de la empresa), la tristeza del tema mismo de la acción: la Ciudad frente a la Naturaleza. (VI, 231)

Más allá de la invasión del discurso político y utópico al espacio de la novela, que es, como indica El Presidente (protagonista de la novela) una acción, con *Museo de la Novela de la Eterna*, tenemos que atender la forma. Es una novela que Macedonio nunca termina de escribir, y que nunca publica en vida, y cuando la leemos no encontramos una novela acabada, sino indicaciones para cómo seguir escribiéndola. Es una novela que rechaza la tendencia a pensar en la literatura o el arte como un producto de acumulación, sino como actividad reproductiva, "hogareña" si se quiere. Eso que podemos llamar en el anarquismo contemporáneo como horizontalismo o en los términos de Deleuze y Guattari o con Spinoza como un plano de inmanencia.

Son dos los personajes principales en la novela de Macedonio: "El Presidente" de "La Novela" y la amada del Presidente, que tiene el nombre de "La Eterna", y a quien El Presidente dedica "La Novela". De ahí el título, *Museo de la Novela de la Eterna*. Los personajes de la novela de Macedonio, más que personajes con una psicología particular, son funciones muy ligadas al mito urbano que se autoimpuso Macedonio, como loco metafísico y medio genio, con desquiciadas campañas a Presidente, y en un eterno duelo melancólico. Los nombres de los personajes confirman esta cualidad de función: "Dulce-Persona", "Deunamor", "Quizágenio", "El Autor", "El Lector" y los protagonistas "El Presidente", "La Eterna". Los personajes, a su vez, son autores. Cada uno de ellos está en la misma misión que el autor. Cada uno está tratando de escribir una novela en donde el amor

no sea interrumpido por la muerte. "El Presidente", por ejemplo, está escribiendo una "novela sin mundo" que consiste en una serie de "personajes concienciales", que actúan en total independencia de las reglas del mundo físico (VI, 220). En la "novela sin mundo" del Presidente las cosas suceden sin ninguna causa en el mundo físico: "sin tigres nos sentimos heridos y ahorcados por tigres, sin cosmos podemos sentir lo que sentimos" (VI, 220). El mundo es tan solo una exterioridad estimulante, un espacio de ficción afuera de cualquier representacionalidad mundana.

El lugar en donde más claramente se ve esta relación no-representacional y antijerárquica de la serie interna de la literatura y las series externas es en el capítulo más citado y comentado de la novela, titulado "La conquista de Buenos Aires". Este capítulo es una vuelta de tuerca al concepto de autonomía como una forma escapista, y es el mejor ejemplo que Macedonio provee de la ejecución de su programa literario. En este capítulo los personajes de "La Novela" salen de su estancia y deciden conquistar la ciudad con estrategias literarias, divididos en dos bandos. "Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poemática ultratierna [...] y otro con [...] multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad, provocadores de grotesco" (201)[44]. La estrategia consistía en que ante tal multiplicidad de exas-

[44] En una carta de Borges de 1921 al poeta español Jacobo Sureda, Borges se atribuye la autoría de una novela con Macedonio Fernández en donde por medio de la multiplicación de pequeñas molestias. Cito de la carta. "No sé si te hablé de un tal Macedonio Fernández y de un muchacho Nobove [sic] con los cuales proyecto urdir una novela fantástica en colaboración. El argumento, ideado por mí y todavía muy esquemático y fragmentario, trata de los medios empleados por los maximalistas para provocar una neurastenia general en todos los habitantes de Buenos Aires y abrir así camino al Bolchevikismo. El título –elegido no por su problemática belleza, sino en vista del público- es *El hombre que será Presidente*. El medio empleado por los maximalistas es la multiplicación de muchas pequeñas molestias que, insignificantes cada una en sí, carcomerían combinadas los ánimos de todos. Por ejemplo: que los pianos de manubrio no tocasen nunca entera una pieza sino que cortasen por la mitad; que se llenase la ciudad de objetos inútiles, como barómetros, que se aflojasen las varillas de los tranvías donde se agarra la gente, etc.... No hay gran peligro de que escribamos jamás esa novela, pero es un útil campo de batalla para las luchas verbales. A veces me parece irrealizable, otras creo que con tal argumento podríamos

perantes ficciones "¿cómo la población no iba a salir corriendo a la Plaza pidiendo un Presidente Quita-dolor de tantas exasperaciones?" (205). Macedonio plantea una suerte de golpe de Estado mediante la ficción, e incluso plantea esta conquista en términos militares[45]. Así, mientras más se adentra Macedonio en los traumas que constituyen su mito (y que comparten sus personajes), más va descubriendo que sus traumas son los de la ciudad, son una sensibilidad compartida por la ciudad. El Presidente de La Novela sabe que ha conquistado la ciudad de Buenos Aires cuando nota que ante la muerte de Alfonsina Storni, la ciudad "se desplazó sobre su eje girando su perímetro unos centímetros. El Presidente, perplejo aún al ignorar si ese esguince urbano fue un clamante 'no mueras' o una [...] dolida aprobación a una [...] declinación del vivir, sabe que gracias [...] a la *sensibilidad* de la sede de una ciudad al instante de la muerte de un alma soñadora, Buenos Aires entró al Misterio" (207)[46].

La ciudad se convierte en un topos afectivo, capaz de responder al dolor de sus constituyentes, la ciudad accede a la *sensibilidad* y la comparte con sus ciudadanos, una "distribución de sensibilidades" en las cuales el arte muestra lo que tiene en común con la política.[47] En este momento, la oposición entre la serie interna (la novela) y la serie externa (la ciudad) colapsa. La ciudad entra en el mismo duelo por una amada muerta de los personajes de la novela. El mismo plano afectivo. Si el problema de la realidad/contingencia es que el mundo es indife-

---

arquitecturar un lindo desatino, estilo Ramón Gómez de la Serna" (*Cartas de Juventud*, 61).

45 La imagen es poderosa. Al pensar en las grandes fantasías metaliterarias, (*El Quijote, Hamlet, Cinco personajes en busca de un autor, Niebla*) es difícil recordar una que se aproveche de ese lugar abismal de la metaliteratura para dar un golpe de Estado, para convertir la literatura en política, tal vez *Hamlet*, en la escena del teatro, se acerque a esta politización de lo metaliterario.

46 Alfonsina Storni (1892-1938), fue una famosa poeta argentina que se suicida internándose en el mar en 1938. Curiosamente, el mismo año en que Lugones se suicida. ¿Habrá alguna relación oculta entre estos dos suicidios y la novela de Macedonio?

47 "Según Kropotkin, la eclosión del arte es inseparable de la 'ciudad una'. 'Cuando un escultor griego cincelaba el mármol, trataba de expresar el espíritu y el corazón de la ciudad. Todas sus pasiones, todas sus tradiciones, debían quedar revividas en la obra" (Reszler, 56).

rente a nuestro dolor, Macedonio propone que por medio de la literatura, creemos un mundo que esté en correspondencia con nuestros afectos, un medio de alcanzar la solidaridad mediante la literatura. El esguince, la contorsión, hace una ciudad-carne, y la geografía se hace cuerpo esguinzado más allá de los límites de la piel. El cuerpo, como frontera de la individualidad, se sale de los límites individualistas, y arropa la ciudad completa. El dolor no puede ser contenido ni en la representación, ni en el individuo que la padece, y participa de una colectividad, un plano inmanente sin origen. Podríamos llamar a esto un nominalismo en Macedonio. Es la idea que citábamos antes de un "sentimiento que se extravía en cuanto a su objeto y el lugar de realidad o de fantasía en que está". Lo que trata de representar le da una fijación a ese objeto que no le pertenece, o en palabras de otro personaje de *Museo* llamado Quizágenio "los signos matan a las cosas: el traje de luto al dolor, el ir a misa a la creencia; la teología hace ateos" (VI, 227).

Esta "guerra" contra la representación literaria, que podríamos llamar antirrealista o nominalista en Macedonio, es una forma compartida en su teoría política anarquista[48]. En "Teoría del Estado" Macedonio expone, de manera parecida a como lo hace en *Museo*, cómo las instituciones, el Estado sobre todo, es incapaz de corresponder las particularidades de sus ciudadanos. Macedonio sigue la idea de Bakunin contra la democracia representativa, es decir, que ninguna institución es capaz de representar las peculiaridades, los

[48] Glen Close utiliza el argumento inverso al mío en la relación entre novelista y anarquista en su estudio de Arlt y dice: "Para evocar a la vez la dinámica conspirativa y disciplinaria de la novela, podría empezar formulando la pregunta de este modo: ¿en qué sentido complotan los anarquistas y los novelistas? Los anarquistas (al menos en el imaginario social) complotan conspirando, incubando planes secretos para la destrucción de las instituciones de la sociedad capitalista y la abolición permanente de las relaciones opresivas de autoridad. Los novelistas, especialmente dentro del paradigma realista, complotan organizando o cartografiando hechos (historia) por medio de técnicas narrativas que eliden y disimulan la discontinuidad. Alentando la ilusión de la percepción comprensiva y total, las ficciones realistas despliegan la subjetividad burguesa moderna (la voluntad racional libre y autónoma) en el campo del conocimiento social" (Close, 2000, 24).

deseos y las pulsiones, de sus constituyentes[49]. Esta idea no es para él solo una cuestión teórica, sino algo práctico. Macedonio, siguiendo la historia del anarco-sindicalismo, descree de la agremiación universal que propone el marxismo en tanto al promover la intervención del Estado (sea el estado liberal, o la dictadura del proletariado) en las relaciones obrero-patronales pretende hacer de la relación particular entre un grupo de obreros, un valor universal en la forma de una ley. Como alternativa práctica al problema de la agremiación, Macedonio pone como ejemplo el lock-out de Barcelona de 1919 que organiza la CNT (organización dirigida por anarquistas y dividida regionalmente que luego, durante la Guerra Civil Española jugará un rol clave por su oposición tanto a Franco como a Stalin) y que en unos meses se expande hasta Madrid. "El lock-out de Barcelona es un hecho memorable, el verdadero comienzo de una era: paralelo en significación, y su opuesto, al maximalismo ruso. Esa actitud novísima será la pauta de la política capital en toda nación" (*Teorías*, 125)[50]. Macedonio se opone a la agremiación universal porque esta requiere una organización representativa centralizada y jerárquica. Esta posición de Macedonio, nuevamente, la tenemos que poner en perspectiva en el contexto particular argentino, en donde los anarquistas de la FORA del V congreso se oponen a la agremiación que proponen los socialistas de la FORA del IX en 1914.

---

[49] En este punto es interesante traer a colación el extenso debate de Bakunin con Marx en cuanto al concepto de dictadura del proletariado. Bakunin, como es de esperar, rechaza el aparato representativo que Marx utiliza para teorizar esta fase estatista de su proyecto comunista. Para Bakunin no hay modo de encontrar un compromiso entre el estatismo y la revolución.

[50] Cito al historiador del anarquismo latinoamericano, Ángel Cappelletti, para contextualizar esta cita de Macedonio sobre la CNT española y el "maximalismo" ruso. "En Argentina, como en todas partes, la revolución rusa despertó no solo el interés sino también el entusiasmo de los anarquistas en un primer momento. En España, por ejemplo, durante el Congreso de la Comedia (10 a 18 de diciembre de 1919), la C.N.T., aún declarándose 'firme defensora de los principios que informan a la Primera Internacional, sostenidos por Bakunin', adhirió 'provisionalmente a la Tercera Internacional, por el carácter revolucionario que la preside'. [...] Pero tanto en España y otros países europeos como en Argentina el entusiasmo inicial dejó lugar pronto a una actitud expectativa y crítica. [...] Hacia 1920 la mayoría de los anarquistas argentinos había tomado distancia frente al leninismo y comenzaba a comprender el rumbo autoritario de la revolución bolchevique" (1990, XXXV).

En este sentido, ese esguince urbano en *Museo* mediante el cual la ciudad corresponde con el dolor de una sola persona no es solo una ejecución literaria o filosófica de sus ideas anarquistas, sino que comparte un principio anti-representativo, que se mueve de la teoría política y la realidad social argentina a una literatura autónoma, un anarquismo literario. Cada uno de estos planos autónomos es capaz de conquistar la serie exterior. Este es su potencial político, que desde asociaciones autónomas es capaz de crear mundos regidos por otras reglas, sin que ningún espacio concentre poder por encima de los otros. Cada plano es autónomo, sin embargo sus reglas los desbordan: son potentes más allá de sus límites. Es en este sentido que podemos decir con Gilles Deleuze que "la interioridad es una exterioridad seleccionada: la exterioridad es una interioridad proyectada" (*Spinoza,* 168), o con Pierre Macherey que "l'œuvre n'a pas d'intériorité, pas d'extérieur: ou plutôt, son intérieur est comme un extérieur, exhibé, éclaté" (117). La potencialidad del interior de la obra no tiene fronteras porque no acepta el límite que impone la representación.

El filósofo anarquista Daniel Colson indica que el anarquismo rechaza cualquier lazo de exterioridad, ya sea para establecer una jerarquía de lo externo sobre lo interno, ya sea para crear una relación de dominación de lo interno sobre lo externo. Entonces ¿para qué mantener las categorías seriales de lo interno y de lo externo? Lo importante de estas series está en el potencial que surge de sus constantes asociaciones y reformulaciones. El potencial de estas asociaciones consiste en la creación de otros mundos posibles, mundos en donde lo externo corresponde con lo interno no de una manera mimética sino de una manera afectiva, autosustentable, donde las instituciones compartan el dolor de los individuos. Estos otros mundos posibles no son otra cosa que modos de vida y de socialización. La literatura es concebida como una actividad colectiva y no como un producto de acumulación (capital o cultural). Para Macedonio, la literatura es un espacio de ayuda mutua, de conversación y reproducción.

De la representación a la participación: Borges

En el año 1943 en Argentina, tras el golpe de Estado en contra del gobierno conservador de Ramón Castillo, una junta militar nombra al general Juan Domingo Perón (1895-1974) al departamento del trabajo. Desde allí, Perón pacta con los socialistas de la Central General de Trabajadores, y con la simpatía de los sindicatos de corte socialista gana las elecciones en el 1946[51]. Jorge Luis Borges, ahora más vinculado al grupo de la revista *Sur* que a los martinfierristas de antaño, escribe varios textos en contra del nuevo Presidente[52]. Borges, siguiendo la estética y metafísica anarquista de Macedonio, expone sus críticas al peronismo como una fuerza representativa. Pero el contexto no es el mismo. Criticar la estatización de las industrias y defender la libre asociación ciudadana en el contexto histórico de

51 La FORA fue perdiendo, a partir de 1945, su influencia y el anarco sindicalismo quedó reducido a mínimas dimensiones dentro del movimiento obrero argentino. No debe olvidarse, sin embargo, que la Sociedad de Resistencia de Obreros del Puerto, adherida a la FORA, mostró su combatividad anarco-sindicalista cuando en 1952, en pleno auge del peronismo, publicó un manifiesto negándose a aceptar el descuento compulsivo de un jornal para la erección de un monumento a la difunta Eva Perón. Varios militantes anarquistas fueron encarcelados por ello durante seis meses (Cappelletti, 1990, p. XLIII).

52 Aparte de "El Monstruo" y "El simulacro", dos ficciones de Borges que reaccionan a la toma de poder de Perón y que discutimos más adelante en una nota al calce, vale la pena resaltar el breve ensayo "Nuestro pobre individualismo", escrito y publicado en 1946, el mismo año de la toma de posesión de Perón, en el que Borges escribe que el Estado es impersonal, mientras que el "argentino" solo concibe relaciones personales. El ensayo termina con una crítica al nacionalismo y su relación con el Estado: "El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un Estado infinitamente poderoso; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran, y finalmente construyeran, su antítesis" (II, 40). Unos párrafos antes, Borges indica que el deber de la literatura es crear una antítesis al Estado-Nación. Aunque Borges no lo dice, solo puede pensar así tras haber leído *Museo de la Novela de la Eterna* en donde la novela se concibe como una alternativa al Estado-Nación. "El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes" (II, 40).

Macedonio, donde los anarquistas son el mayor movimiento de oposición, puede ser concebido como un argumento de izquierda (en tanto y en cuanto también critica la propiedad privada de los medios de producción). Esa misma crítica, a mitad de siglo XX, en que la izquierda está representada por los socialistas, es un argumento burgués a favor de la propiedad privada (no es sorpresa que Borges se adhiera al partido conservador en los setenta). En materia política hemos leído a Borges fuera de contexto. Si sus textos políticos se concentran en los conflictos creados por la Segunda Guerra Mundial y el ascenso del peronismo, sus ideas provienen de los conflictos de la generación de su padre y de Macedonio, marcada por las últimas batallas del anarquismo argentino contra la reconfiguración del sistema de representación nacional en 1916. Borges es un autor anacrónico que se contradice a cada paso. Y por eso es importante volver a ese Borges de los años veinte, cuando el anarquismo da sus últimos golpes en Argentina antes de ser destruido por la reconfiguración representativa del Estado[53].

---

[53] En el más reciente libro de Daniel Balderston, *Innumerables relaciones: ¿Cómo leer con Borges?* (2010), hay dos importantes ensayos sobre el joven Borges de los veinte. "Las políticas de la vanguardia: Borges en la década del 20" (publicado anteriormente), es un importante ensayo sobre Borges como escritor comprometido, sobre todo con el arte bolchevique. Balderston cuidadosamente analiza los poemas que Borges le dedica a la Revolución Rusa (poemas viriles, que condensan metáforas al estilo ultraísta pero que colectivizan el mañana y alaban a las masas al estilo de los futuristas rusos), también comenta una relación intertextual poco o nada estudiada en Borges que es su relación con la poesía rusa (Blok, Esenin, Mayakowski y otros), y por último, estudia los textos del período yrigoyenista de Borges. La hipótesis en juego aquí es que el Borges tardío se aleja políticamente del Borges de los veinte, y por eso suprime y corrige. Yo añadiría que este alejamiento, más que un movimiento de izquierda a derecha, al menos en la producción literaria, es un alejamiento de las políticas de la representación, en particular del estatismo y mucho tiene de la influencia anarquista de Macedonio Fernández. Pero si acá Balderston sostiene una hipótesis política para explicar el quiebre entre el Borges de los veinte y el Borges de después, en el próximo ensayo del libro, "Borges, las sucesivas rupturas", le dará la vuelta al argumento y estudia al mismo Borges, casi los mismos poemas, pero para sostener que la ruptura se debe a razones estéticas. En particular, Balderston estudia cómo el énfasis en la creación de metáforas nuevas por medio de la condensación de varias metáforas en una que Borges expone en el manifiesto ultraísta es algo de lo que éste se va alejando durante estos años, con renovado escepticismo ante la posibilidad de crear me-

Borges nace en 1899, pasa la mayor parte de su niñez y su adolescencia en Europa, y no vuelve a Buenos Aires hasta el 1921. A partir de su regreso a Buenos Aires, sería productivo pensar en Borges también como un inmigrante en una ciudad cuya población de inmigrantes era la mitad de sus habitantes de 1916 a 1930. Borges es un *recienvenido* que disimula su condición de extranjero invocando un linaje criollo. El Borges de los años veinte es un practicante de la "criolledá", y su lenguaje por estos años está colmado de una oralidad barrial: el barrio de Palermo donde nació, la biblioteca del padre que solo ahora vuelve a ver, la amistad de dos viejos poetas anarquistas (Evaristo Carriego y Macedonio Fernández), se convierten en el Borges de los veinte en el espacio de la ficción y, a la vez, de una realidad no vivida, de un pasado del que no participó. El Borges de estos años se parece mucho al Baudelaire de Walter Benjamin, un *voyeur* ante el advenimiento de la modernidad bonaerense[54]. Escribe sus pri-

---

táforas nuevas, ante el énfasis de lo nuevo que presuponen las vanguardias. Es una linda movida crítica la de Balderston al explicar una misma ruptura con hipótesis contrarias; movida simple, mínima, pero esencial. Quizás la explicación es que en Borges la estética y la política son dos manifestaciones de lo mismo. Romper con el compromiso político con el maximalismo (bolchevique o yrigoyenista) es lo mismo que romper con el realismo y el arte como mímesis de la realidad; romper con el individualismo burgués es romper con la idea de lo nuevo en el arte, con la originalidad (tan latente en el joven ultraísta).

54 Dice Montaldo, continuando una idea de Sylvia Molloy que

> "[l]a estrategia borgeana consiste en darle una vuelta más al problema de la tradición argentina y zafa de la oposición nacionalismo/cosmopolitanismo, que marcó la reflexión intelectual del Centenario; reivindicando la cultura universal quiere reivindicar lo argentino y en eso consiste su programa criollista [...] El criollismo como programa significa aliviar los discursos sobre la argentina de la pesada ortodoxia nacionalista y quitarle el patrimonio cultural argentina a Rojas y Lugones. Borges relee en sus prosas a los poetas gauchescos, relee el modernismo y el sencillismo en función de la búsqueda de una literatura que traduzca la necesidad de una 'esencia argentina' y de una 'lengua' coloquial pero que eluda toda mímesis. La distancia como programa y la ciudad de Buenos Aires como materia" (184-185) y luego "Esta correspondencia de lo argentino con lo universal Borges la verá representada en la ciudad de Buenos Aires, babélica y criolla y allí descubre el mejor espacio para su poesía de las nuevas correspondencias: 'En este Buenos Aires, lo babélico, lo pintoresco, lo desgajado de las cuatro puntas del mundo es decoro del centro. La morería

meros poemas ultraístas durante estos años, poemas que generan una correspondencia extraña entre el lenguaje regionalista de su barrio y la vastedad del universo, entre el *voyeur* que mira las fachadas de los edificios de la ciudad y los arrabales últimos que "conversan" con la Recoleta como un pasante moderno, y el intelectual cosmopolita empapado de la vanguardia española, la poesía rusa y el expresionismo alemán[55]. Buenos Aires es Babel, llena de acentos distintos, una masa amorfa en la que lo criollo era solo uno entre muchos otros simulacros de identidad, y por eso cree que puede pertenecer a ella. Es un criollo en una ciudad que es una condensación del universo. Su "criolledá" es un simulacro, una treta de quien recién desembarca en una ciudad y se quiere pintar con la invisibilidad del tono local, sin que este aspecto de la simulación invalide el hecho de que la literatura criollista de Borges es también un gesto antigramatical, antihispánico y por lo tanto un gesto descolonizador. El recienvenido, concepto de Macedonio Fernández es, según el gran maestro de Borges,

> aquella diferente persona notada en seguida por todos, que llegado recién a un país de la clase de los diferentes, tiene el aire digno de un hombre que no sabe si se ha puesto los pantalones al revés, o el sombrero derecho en la cabeza izquierda, y no se decide a cerciorarse del desperfecto en público, sino que se concentra en una meditación sobre eclipses, cegueras de transeúntes, huelga de repartidores de luz, invisibilidad de los átomos y del dinero de papá, y así logra no ser visto. (*Papeles de Recienvenido*, 32)

¿Macedonio está pensando en Borges cuando habla del recienvenido en esta cita?

---

está en Reconquista y la judería en Talcahuano y en Libertad. Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Núñez y Villa Alvear los quehaceres y los soñares del ocio mateador, de la criollota siesta' " (186).

55 "En su poesía urbana Borges va a viajar al pasado, a la atemporalidad del mito y va a rediseñar la ciudad: barrios suburbanos, arrabales últimos que 'conversan' con la Recoleta; silencio, una voz –un pasante solitario– que observa las fachadas como un decorado y que percibe en los barrios del recuerdo, la marca de un pasado criollo que se debe recuperar, un pasado heroico que hay que inventar como medio de supervivencia cultural" (Montaldo, 1989: 190).

De alguna manera, Borges juega tanto en el bando de la representación de la realidad social como en el de las abstractas ficciones universales, y sus posiciones políticas durante esta década varían, por momentos aprecia el maximalismo ruso y el populismo de Yrigoyen, por momentos truena en contra de la burocracia y la centralización del poder. Tal vez en esta no-pertenencia a su lugar natal hay un vínculo de Borges con el antinacionalismo del anarquismo argentino. Los anarquistas eran italianos, polacos, judíos del este de Europa o gallegos que habían llegado a ese país austral trayendo consigo sus ideas anarquistas en un contexto en donde el nacionalismo argentino no significaba nada para ellos, pero empezaba a reformularse tanto en la derecha como en la izquierda, y ante tal estorbo mejor disimular. Era una fuerza nómada y su llegada requería una respuesta apropiada por parte de la fuerza sedentaria del Estado-Nación. Así, Borges, trae consigo sus ideas de la vanguardia europea, una suerte de antropófago, y se construye un falso criollismo que disimula su condición de extranjero, pero que también funciona como una ficción. Su marca criolla es, precisamente, un indicio de una literatura desterritorializada, de su fuerza nómada[56].

Es a través de este motivo literario del "inmigrante en su propia tierra" que encontramos una manera de ubicar a Borges entre los dos bandos literarios de su generación en Argentina que entran en polémica durante los años veinte: el grupo de Florida y su revista *Martín Fierro*, y el grupo de *Boedo* y una de sus revistas principales *Extrema*

[56] Lo que proponemos aquí es una inversión de la primera característica de la literatura menor según Deleuze y Guattari. Esta primera característica es que "el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización" (28). Los autores se refieren a Kafka, un checo que escribe en alemán, y la minoría judía en ese país que nunca puede escribir para las masas por su relación con el idioma. El caso del joven Borges es inverso al de Kafka, es decir, llega al mismo problema de la desterritorialización del idioma, al revés. Llega a Buenos Aires (ciudad de extranjeros) como un extranjero, y su estrategia es apropiarse de un lenguaje criollo que no le pertenece. El uso de neologismos y contorsiones es una simulación. Es decir su argentinidad es la prueba de su falta de argentinidad (como la falta de camellos en el Corán es prueba de que el Corán es árabe). Años más tarde, el idioma de Borges cambia, abandona los argentinismos y el lenguaje criollo. Es decir, su lenguaje se territorializa, precisamente en el abandono de los rasgos de identidad.

Izquierda. A su regreso de Europa, Borges se sitúa inmediatamente con el grupo de Florida, el más influenciado por Macedonio Fernández[57]. El debate entre estos dos grupos se centra en sus posiciones respecto al arte y la política. Para los de Boedo, el arte tiene un fin y ese fin es político o no será nada, para los de Florida, la forma es un fin en sí mismo[58]. Pero es importante recalcar que este debate sobre el compromiso político del arte excluye la posibilidad, incluso en sus

---

57 En ensayo de Borges publicada en *La Prensa* de 1928, Borges habla de "La inútil disputa entre Florida y Boedo", y luego de explicar al detalle las consabidas diferencias entre los dos grupos, le resta mérito a las diferencias e insiste que él bien podía haber pertenecido a Boedo, y que Arlt era de Florida.

58 "El espíritu de Boedo tiende a rechazar el tono jocosamente polémico que entusiasma a Martín Fierro, tal vez porque en Boedo se prefiera la 'transparencia' del lenguaje de proclama, que imaginariamente parece situarlos en el terreno de la idea, el contenido, el mensaje. El arte tiene un fin, dicen ellos, y será revolucionario o no será nada" (Claudia Gilman, 1989: 45). Las posiciones de ambos grupos frente a figuras paradigmáticas como Lugones e Yrigoyen nos ayudan a entender las diferencias entre ambos. Por un lado, para los de Boedo, la crítica principal a Lugones se basa en las posiciones políticas de derecha de este, mientras que para los martinfierristas la crítica a Lugones se basa, entre otras razones formales, en el uso de la rima y la métrica en la poesía, en su conservadurismo estético. Mientras que ambos bandos le critican aspectos distintos a Lugones, para este la política y la literatura son formas análogas: "la rima es disciplina, orden, fascismo; el verso libre es anarquía, el socialismo, el reino de los soviets" (Gilman, 56). Por el otro lado, las posiciones de ambos grupos frente a Yrigoyen también son interesantes, como podemos ver en una proclama publicada en el periódico *Claridad* en 1928 que dice "Desfacedor de viejos y caducos regímenes / del salón presidencial / Escucha nuestros ruegos, comprende nuestros gestos / y dadnos consulados, cátedras y otros puestos" y lo firman Borges, Marechal, Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón entre otros (citado en Gilman, 49). De la proclama se puede ver el alto sentido de ironía de los martinfierristas, y de Borges entre ellos, frente al aparato de representación. Hay aquí una fuerte burla al intelectual como mediador entre el pueblo y el Estado, es decir, al intelectual que bajo la excusa del compromiso político, colabora con el aparato representativo. En alguna medida, también hay aquí un rechazo del compromiso político tanto de izquierda (los boedistas) como de derecha (Lugones). Más importante aún es recalcar que la figura que los martinfierristas de este momento reivindican, al menos en el caso de Borges y de Marechal, es la de Macedonio Fernández, que se contrapone con Lugones por su estilo enrevesado y antiestético, y que también se contrapone a los boedistas por su desinterés en la literatura de representación social.

vertientes más esteticistas, de separar arte y política. Y es que la obra de arte moderna en la época de la reproductibilidad técnica, al abandonar su función ritual, adquiere una función pública y política, aún cuando esta función no se explicite[59].

El debate entre Florida y Boedo, por otro lado, es un debate muy común de las vanguardias después de la Revolución Rusa. Estos años marcan la segunda etapa de las vanguardias internacionales. Es un momento clave. Si el origen de la vanguardia en el siglo XIX con Saint Simon y Fourier, con Marx, Bakunin y la Comuna de París, con Lautrémont y Rimbaud, no concibe ninguna separación entre estética radical y política radical[60], tras la Revolución Rusa los términos

---

[59] Cito a extensión el texto de Benjamin, ya que si bien la posición de Benjamin no es muy favorable frente a la autonomía, este claramente entiende la autonomía como un modo inevitable de la politización del arte.

> [T]he unique value of the 'authentic' work of art has its basis in ritual, the location of its original use value. The secular cult of beauty, developed during the Renaissance and prevailing for three centuries, clearly showed that the ritualistic basis in its decline and the first deep crisis which befell it. With the advent of the first truly revolutionary means of reproduction, photography, simultaneously with the rise of socialism, art sensed the approaching crisis which has become evident a century later. At the time, art retracted with the doctrine of l'art por l'art, that is, with a theology of art. This gavc rise to what might be called a negative theology in the form of the idea of "pure" art, which not only denied any social funciton of art but also any categorizing matter. (In poetry, Mallarmé was the first to take this position.) An analysis of art in the age of mechanical reproduction must do justice to these relationships: for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproductibility. From a photographic negative, for example, one can amkes any number of prints; to ask for the "authentic" print makes no sense. But the instante the criterion of authenticiy ceases to be applicable to artistic production, the total function of art is reversed. Instead of being bases on ritual, it begins to be based on another practice –politics. (Benjamin, 224)

[60] Entonces, no es que la vanguardia artística está en tensión con la vanguardia política, sino que la vanguardia artística es tan solo una vanguardia política más entre muchas que están en contención por ese nombre. Eso se nos ha olvidado cuando pensamos en el término vanguardia después de 1945. "All the future-oriented sociopolitical doctrines thought of themselves as being in the avant-garde: Saint-Simonians, Fourierists, anarchists (Kropotkin had pu-

cambian. Nace un quiebre en estos años que a falta de otros conceptos podemos referir como la separación de la vanguardia política de la vanguardia estética[61]. Y este es un quiebre que afecta dramáticamente la generación de Borges (no tanto la de Macedonio). Es decir, la generación de César Vallejo, de Mayakovski, de Marcel Duchamp y André Breton, y no tanto la generación de Macedonio, Apollinaire, Darío o Marinetti[62]. Y es que lo que en el siglo XIX todavía es una suerte de

---

blished a magazine called *L'Avant-garde* in Switzerland in 1878), Marxists, et al. disputed the term and accommodate it to their own kind of rhetoric" (Calinescu, 114).

61 Los tres teóricos clásicos de la vanguardia (Poggioli, Bürger, Calinescu) coinciden en esta periodización (1. Un génesis indeferenciable entra las dos vanguardias, 2. El quiebre entre las dos vanguardias después de la Revolución Rusa y 3. La asimilación del concepto de vanguardia por el capitalismo burgués después de la Segunda Guerra Mundial). Ahora bien, tanto Calinescu como Poggioli, si bien utilizan esta periodización, son muy cuidadosos al indicar dos excepciones. La primera es que las vanguardias estéticas ya vaticinaban el momento de la asimilación burguesa desde sus inicios. La segunda excepción es todavía más importante, y consiste en que la oposición entre vanguardia política y estética es una oposición engañadora, en tanto la separación entre estás sucede cuando la vanguardia política rechaza la tradición anarquista y asume una línea ideológica marxista. Es decir, ambas son vanguardias políticas. La primera marxista, la segunda anarquista, como se puede ver en esta cita de Calinescu.

> As for the late nineteenth and twentieth century artistic avant-gardes, the same paradox, although interpreted from an aesthetic angle, offers the key to most of its strikingly contradictory pronouncements and actions. This may be illustrated by, among other things, Lautréamont's famous anarchist dictum, later included in the credo of the surrealists: "Poetry should be made not by one, but by all". The main difference between the political avant-gardes and the artistic avant-gardes of the last hundred years consists in the latter's insistence on the independently revolutionary potential of art, while the former tend to justify the opposite idea, namely, that art should submit itself to the requirements and needs of the political revolutionists. But both start from the same premise: life should be radically changed. And the goal of both is the same utopian anarchy (even Marx was an anarchist at heart, and when he polemicized against Bakhunin and his followers he disagreed not with their goal –the destruction of the state– but only with the practical means they recommended for its attainment). (105)

62 El ensayo de César Vallejo de 1930, "El caso Mayakovski" explica este momento terrible en que el evento de la Revolución Rusa le requiere a esta ge-

imaginación profética, una potencialidad anarquista que empieza a generar manifiestos políticos, tras la Revolución Rusa, es decir, tras el triunfo unificador de una de las muchas políticas radicales de la vanguardia, el arte es forzado a tomar una de dos posiciones, lo que era una pluralidad se convierte en un binario, el arte deberá ser instrumental al evento de la revolución, o asumir un potencial revolucionario "independiente" de la revolución macro-política. Surge entonces una nueva forma de autonomía tras este quiebre. Vanguardistas como Mayakovski, como Breton, como Vallejo, muy influidos por el marxismo, comienzan a distanciarse de la instrumentalización del arte, y comienzan a pensar el arte como un modo revolucionario en sí, no un medio, el arte como acción directa, no como medio representativo. El surrealismo y el dadaísmo son claves en este proceso, en tanto ambos movimientos no se conciben como movimientos artísticos[63]. No es que la vanguardia estética se despolitiza, sino que se politiza demasiado, y comienza a asumir otro modelo de política, una política antirrepresentativa y autónoma, que consciente o inconscientemente, solo puede ser entendida desde la tradición anarquista. Tras la Revolución Rusa, el debate entre la vanguardia estética y la vanguardia política comienza a parecerse a los debates, décadas antes, entre Bakunin y Marx sobre la instrumentalización del Estado en la revolución[64].

---

neración de escritores nacidos en la década de 1890. Vallejo habla de su contemporáneo ruso que acaba de suicidarse. "Maiakovski, me hablaba con un acento visiblemente penoso y amargo" (196). Vallejo explica esta pena como una cuestión generacional, ya que a Maiakovski –como Esenin, como Sobol, y como Vallejo mismo quien es solo un año mayor que Maiakovski– la Revolución Rusa le llegó a mitad de su juventud cuando "las formas de su espíritu ya estaban cuajadas y hasta consolidadas", y el esfuerzo por adaptarse al acontecimiento histórico "le quebró el espinazo, y le hizo perder su centro de gravedad" (106).

63 Sobre los aspectos estético políticos del surrealismo ver Michael Löwy, *Morning Start: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism and Utopia*.

64 Cito a Matei Calinescu en este punto, pero es interesante recalcar que Peter Burger y Renato Poggioli coinciden con Calinescu en la importancia de la tradición anarquista en este debate.

> It would be wrong, however, to consider that only Marxism is relevant to a discussion of today's cultural avant-garde. The interesting fact is that even artists who seem politically committed to Marxism in one or another of its variants often practice, consciously or unconsciously, an anarchist

Borges, en un gesto comparable al de Macedonio con Marinetti, publica un texto brevísimo titulado "Un manifiesto de Breton" en el que polemiza con el fundador del surrealismo y con Diego Rivera (y a escondidas con Trotsky quien es el verdadero autor del manifiesto). Es importante señalar que tanto el surrealismo como el muralismo tienen muchas resonancias con la obra de Borges. Por un lado, el trabajo con el ensueño como un modo de cuestionar nuestros regímenes perceptivos modernos, es uno que Borges tiene en común con Breton y Dalí, y por el otro lado, la idea macedoniana del arte salido a la calle es uno que Borges, fundador de la primera revista mural[65], comparte con el muralismo mexicano. Sin embargo, para Borges el manifiesto revolucionario de Rivera-Breton-Trotsky es una gran contradicción pues si por un lado denuncian la falta de libertad artística en Rusia, por el otro proponen una federación internacional del arte revolucionario independiente (F.I.A.R.I). Termina diciendo Borges que "[p]obre arte independiente el que premeditan subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas". Siempre es interesante indagar en las críticas que Borges hace sobre sus contemporáneos, y ésta no es una excepción. El manifiesto de Breton-Rivera (Trotsky), es un documento muy importante para las vanguardias, porque es uno de los documentos que marca el quiebre entre la vanguardia representativa de instrumentalización política (no solo en Rusia, pero marcada por el rechazo de la Revolución Rusa a la vanguardia), y la vanguardia que ve el arte como una revolución en sí misma. Nos dice André Reszler, en *La estética anarquista* sobre este mismo manifiesto: "Son León Trotsky (que firma el manifiesto bajo el nombre de Diego Rivera) y André Breton quienes oponen el principio anarquista de creación artística a la política cultural practicada por Stalin en la Unión Soviética." (69). Entonces, la crítica que le hace Borges a este manifiesto es doblemente curiosa. Es decir, Borges le critica a Bretón-Rivera-Trotsky lo mismo que estos le critican a Stalin. En vez de esta-

type of aesthetics. The 'Anarchist Renaissance' in the arts which André Reszler speaks in a recent article abaout 'Bakunin, Marx and the Aesthetic Heritage of Socialism', not only applies to those who express a specifically anarchist creed but also embraces a great many of those who believe themselves Marxist. (Calinescu, 129)

65 *Revista Prisma* (1921-1922).

blecer alianzas, Borges rechaza todo tipo de pacto representativo o institucional. La F.I.A.R.I no es muy diferente para él del programa de Stalin para el arte soviético, ninguna institución, por más revolucionaria, puede representar u homogenizar ("subordinar" es su palabra), la pluralidad de lo que Borges llama el "arte independiente". La misma fuerza anarquista que lleva a Rivera-Breton-Trotsky a rechazar la instrumentalización del arte que propone el estalinismo, extremada, es la que lleva a Borges a rechazar la alternativa programática que estos proponen.

El Borges de los años veinte comienza a formularse estos problemas en el seno de la división entre las vanguardias, mientras asiste a las tertulias con Macedonio Fernández en el bar La Perla del Once. Entre las décadas de los veinte y los cincuenta del pasado siglo, Borges sostiene uno de los proyectos de escritura más impresionantes del siglo XX, una experiencia literaria tan intensa que seguimos sintiendo hoy su pulso en nuestra imaginación literaria, filosófica y política. Y por esas cuatro décadas, esa obra está siempre acompañada de Macedonio Fernández, el viejo anarquista que es el manantial subterráneo del que se nutre la obra de Borges. Mientras los experimentos literarios de Borges se diseminan por el planeta, Macedonio va escribiendo en la oscuridad unos libros infinitos que serán el reverso amorfo y monstruoso de la obra de Borges. Recordemos, Borges escribe y publica sus libros más impactantes a la misma vez que Macedonio escribe y oculta *Museo de la Novela de la Eterna*. Leer a Borges con Macedonio implica comenzar a decodificar una estética anarquista infiltrada en nuestras letras como un virus.

Pero volvamos a los años veinte. Borges escribe toda una serie de poemas dedicados a la Revolución Rusa durante sus años en España, y se convierte en un lector ávido de la poesía de ese país (Blok, Esenin, Mayakovski), algo que la crítica, salvo un par de excepciones, apenas ha comentado. Llega a Buenos Aires como un poeta comprometido, y durante estos años añade dos importantes elementos a su poética de los que luego se arrepentirá. El primero es su criollismo, que ya hemos señalado, y el segundo es la creación de "metáforas nuevas" por medio de la condensación "ultraista" de varias metáforas. El Borges tardío se acercará con ironía a ambos elementos, la identidad criolla y la necesidad de innovar. No es que Borges aprenda algo en las próximas

décadas, sino que a través del debate Florida y Boedo y la influencia de Macedonio Fernández, Borges se hace parte de una evolución colectiva de la vanguardia internacional. Cuestiona la instrumentalización política del arte en sus versos sobre la Revolución Rusa, cuestiona las políticas de la representación en sus versos criollistas, cuestiona la idea de originalidad en su poesía ultraísta.

No es de sorprender entonces que todos los textos que escribió por esta época hayan sido eliminados de las obras completas que Borges mismo editó (*Inquisiciones* de 1925, *El tamaño de mi esperanza* de 1926, *El idioma de los argentinos* de 1928,) o fuertemente filtrados de todo criollismo (*Fervor de Buenos Aires* de 1923, *Luna de enfrente* de 1925, *Cuaderno San Martín* de 1929). Es decir, eventualmente, Borges se territorializa, y sus textos comienzan a caracterizarse por una ironía autocrítica, y no por la afirmación de una criolledad o de una innovación artística[66]. El Borges viejo se burla y distancia de ese Borges de los veinte. Pero no se libra de él. Las tramas de la mayoría de sus ficciones más famosas ("Emma Zunz" de 1948, "El Aleph" de 1945, "El Congreso" de 1975, entre muchísimas otras), escritas décadas después, transcurren durante los años veinte. De manera que por un lado hay un intento del Borges tardío de corregir, editar y suprimir su labor literaria durante esta década, pero también hay una necesidad de volver allí, como si hubiera un pedazo de verdad durante esos años, un trazo impreciso que busca recobrar y que incluso es el tema de uno de sus cuentos, "El otro", en el que un Borges viejo estética y políticamente conservador se encuentra, de manera fantástica, con el Borges joven que está a punto de volver a Buenos Aires, un joven Borges que escribe poemas a la revolución rusa, política y esté-

66 Hablando de "Tema del traidor y el héroe", nos dice Julio Prieto:

> Su corolario ideológico es un conservadurismo escéptico: ante la constatación del extrañamiento de la agencia política y la dudosa autoría de los argumentos históricos y nacionales, el narrador-protagonista se limita a contemplar con resignada ironía todo intento de acción, pues ésta no podría sustraerse al espectro de la actuación ideológica –imposible no activar en la acción de textos cuyo origen y sentido sería fundamentalmente ajenos y sobre los que careceríamos de control.

Y luego "La ironía es el arte de reconocer ciertos límites; el humor, el placer o la pasión de negarlos. La ironía es conservadora; el humor, revolucionario" (*Sombrología*, 71-72).

ticamente vanguardista, o mejor dicho, un Borges de la primera vanguardia, que todavía no ha experimentado el quiebre entre las dos vanguardias.

En su génesis de autor, en el prólogo a su primer libro *Fervor de Buenos Aires*, Borges indica que su intención era recobrar una ciudad que le era familiar y a la misma vez extraña. En el prólogo posterior (1969) a *Fervor de Buenos Aires* (1923) Borges dice que uno de los objetivos de ese libro era "ser Macedonio Fernández". En su breve autobiografía, así como en el texto que lee en el entierro de Macedonio, Borges indica que "Quizá el mayor acontecimiento de mi regreso fue Macedonio Fernández [...]. Cuando desembarcamos en la Dársena Norte estaba esperándonos con su figura diminuta y su bombín negro, y terminé heredando de mi padre su amistad" (*Autobiografía*, 70). Macedonio es para Borges ese Buenos Aires que él se perdió y que quiere recobrar, Macedonio es su ciudad perdida[67].

Varias décadas después, nos encontramos con que en 1946, justo después de la toma de poder de Perón, que tan productiva es para la literatura de Borges, este comienza a escribir una novela. Esta novela de Borges parece una re-escritura de *Museo de la Novela de la Eterna,* que Borges leía en pedazos y borroneos que le pasaba Macedonio durante los cuarenta años de composición. La de Borges es una novela con un Presidente y una amada perdida, una novela contra la representación en todas sus formulaciones, que así como *Museo* es una novela que resiste el pacto de representación entre los socialistas y el populismo de Yrigoyen en 1916, la novela de Borges se dedica a resistir el mismo pacto que ahora representa Perón en 1946. Borges termina publicando casi treinta años después en 1975 esta novela fracasada en

---

67 "Las prosas de Borges marcan en verdad un antes y un después en la literatura argentina porque a través de ellas se consolida la escritura como práctica completamente autónoma. Si la literatura argentina tuvo desde sus comienzos un fuerte apego a la representación, a la hibridación ensayística, a la polémica y a los explícitos desarrollos ideológicos, con las prosas de Borges se corta definitivamente esta tendencia, porque en ellas se funde por primera vez, el espacio autónomo de la escritura: la literatura es una biblioteca, la historia es el relato familiar, los 'maestros literarios', las charlas en la casa paterna, las historias oídas y recordadas" (Graciela Montaldo, 1989: 186).

la forma de un cuento largo se titula "El Congreso"[68]. "El congreso" es un cuento que, como el resto de la producción de ficción de Borges después de volverse completamente ciego en los 60, es apenas una variación de sus cuentos más famosos como veremos ahora. "El Congreso" intenta corregir y explicitar algunos problemas de sus cuentos más impactantes.

Es curioso que "El Congreso" contenga varios motivos recurrentes de las ficciones fantásticas de Borges. La amada perdida se llama Beatriz, motivo dantiano en Borges que da pie a su ficción fantástica más famosa, "El Aleph", en donde el narrador está en duelo por el personaje de Beatriz Viterbo. También nos encontramos con el motivo de un artificio sobre un afán obsesivo de la representación, que recorre ficciones como "El rigor de la ciencia" (en la que un mapa sustituye la región que representa), "Funes, el memorioso" (quien para recordar un solo día en el pasado necesita veinticuatro horas), pero que también aparece en "El Aleph", tanto en el personaje de Carlos Argentino Daneri (un patético poeta enfrascado en la escritura de un poema que represente la totalidad del mundo) como en el artificio del Aleph (un punto en el universo desde donde se puede observar todo el universo). Este motivo sobre el afán representativo como pie forzado para una ficción fantástica también aparece en "La biblioteca de Babel", en donde el universo se ha convertido en una biblioteca. El artificio más común en la literatura fantástica de Borges es la postulación de un signo que perfectamente coincide con la cosa (el Aleph y la Biblioteca de Babel, que coinciden con el universo, el lector que coincide con al autor en "Pierre Menard", la memoria que coincide con el presente en

---

[68] En el segundo volumen de los *Textos recobrados de Borges* hay una entrevista del 1946 en la que Borges habla de una novela que está escribiendo que sería la culminación de su obra y cuyo título es "El Congreso". "Deseo igualmente escribir una novela de la que ya ha nacido el título: 'El Congreso'. Sería una novela fantástica, no de fantasmas ni una fantasía científica, sino psicológica. Cuando ya tenía planeado ese libro encontré su primera página no escrita en la primera página de un libro de 'Viaje a Oriente' de Herman Hesse, lo cual, por supuesto, no me hace desistir de mi proyecto. 'El Congreso' –un Congreso ideal– comenzaría como una novela y terminaría como un cuento de hadas. Sería un libro en el que estarían implicados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito" (TR II, 370-371).

"Funes", la enciclopedia que coincide con la imaginación política en "Tlön", la literatura que coincide con la historia en "Tema del traidor y el héroe", el mapa que coincide con el Imperio en "El rigor de la ciencia", la "lotería en Babilonia" que coincide con todas las acciones arbitrarias de los seres humanos). Es esto lo que llamamos un plano de inmanencia, en donde los signos participan en el mismo plano de realidad que las cosas, en donde ningún representante se levanta por sobre lo representado. Lo más cercano que encontramos en la filosofía política a la inmanencia es el anarquismo en donde nada representa nada, todo colabora en segmentos micropolíticos para citar a Deleuze y Guattari. En ese plano de inmanencia que Borges retoma de Macedonio Fernández en sus ficciones, se consolida esa línea genealógica de literatura conceptual de la que hablábamos más arriba. La literatura conceptual consiste en postular, no ejecutar, un tipo de literatura posible. En vez de ejecutar la obra literaria como un producto, la literatura conceptual de Borges se limita a sugerir cómo sería esa literatura para que el lector la imagine, algo que podemos ver en sus ficciones más famosas ("Pierre Menard", "Tlön", "El jardín de senderos que se bifurcan", y muchísimas más).

"El Congreso", al contrario de estas otras ficciones fantásticas, contiene estos mismos motivos (literatura conceptual, plano de inmanencia, afán de la representación que se cancela en sí mismo), pero prescinde de lo fantástico. Es una ficción curiosamente realista. "El Congreso" es la versión realista de "La biblioteca de Babel", pero ¿por qué? ¿Por qué volver al realismo que tanto criticó Borges y también Macedonio a lo largo de sus obras a favor de las ficciones fantásticas, de intrigas o la prosa metafísica?[69] Y son pocas las ficciones de corte

[69] El prólogo de Borges a la novela de Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel* (1940) es una defensa de la ficción como artificio en oposición a la ficción como representación. Dice Borges que "Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada" (IV, 28). Sin embargo, también es importante que recordar que en su otra colección de cuentos tardíos, *El informe de Brodie*, Borges vuelve a jugar con el realismo, en particular en el prólogo.

realista en Borges. Resaltan, además de "El Congreso", "Emma Zunz" y "Hombre de la esquina rosada". Estas tres ficciones toman lugar también en la Argentina de los veinte. Aparte de estas, vale la pena mencionar otras dos ficciones "peronistas" de Borges en las que nos muestra delirios y excesos de la representación desde un estilo más o menos realista como lo son "La fiesta del Monstruo" (1947), escrito a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares, y "El simulacro".

"La fiesta del monstruo" se sitúa durante la toma de posesión de Perón luego de las elecciones generales de 1946. En el cuento, Perón es "el Monstruo", y el narrador es un joven pobre peronista que se dirige a celebrar la toma de posesión del "Monstruo", como suelen llamar a Perón. Así, el Monstruo, el paria, el que ha quedado fuera del sistema representativo, llega al poder, no para abolir el sistema sino para reformularlo. En el camino a la toma de posesión, el joven peronista se encuentra con otros de sus compañeros, y en la euforia del momento, buscan a un judío intelectual cualquiera a quien darle una paliza en nombre del monstruo. En lo que ha sido leído como una reescritura de *El Matadero* (1840) de Esteban Echeverría, los jóvenes peronistas ignorantes terminan dándole una paliza y finalmente asesinando al joven intelectual judío. La escena, sin duda, es una denuncia burguesa y poco simpática del resentimiento de clase, y se ubica de parte del joven judío intelectual. Sin embargo, también es importante recalcar que este cuento se inscribe en una tradición de denuncia del antisemitismo en Argentina que tiene su origen en la fuerte inmigración europea que comienza en el 1880 y que es la responsable de traer las ideas anarquistas a Argentina. Como bien indica el historiador del anarquismo argentino Juan Suriano, en las primeras décadas del siglo XX el judío era caracterizado en el imaginario popular como el anarquista revoltoso que se resiste a asimilarse a la cultura nacional, y que está vinculado al movimiento obrero (pensemos en Simón Radowisky, joven obrero judío-ruso que asesina en 1919 al jefe de la policía de Buenos Aires). Hay que tener en cuenta que los asesinos de judíos hasta ese momento en Argentina son la derecha conservadora y en particular la Liga Patriótica Argentina, importante grupo de derecha que se caracterizaba principalmente por su antisemitismo. Así, lo que hacen Borges y Bioy Casares en su cuento es mostrar cómo la posición del excluido cambia, pero sobretodo cómo ese cambio es apenas un

cambio nominal pero no sistémico. El judío extranjero que tiene libros raros bajo el brazo cambia de posición con el joven nacionalista pobre y analfabeto. Son dos parias, dos excluidos del sistema de representación, dos monstruos en el sube y baja de los vaivenes políticos. El mérito del Monstruo Perón, es dar "representación" a los que nunca tuvieron representación, a los que finalmente tienen agencia, finalmente empoderados por la fuerza representativa. Su mérito es incorporar al excluido en una agencia más grande que él. Y este mérito, nos parece, se puede ver en el cuento de Borges y Bioy, en tanto la euforia colectiva que causa el monstruo, parece tomar posesión de la voluntad individual de los jóvenes peronistas. Pero ese mérito del monstruo, de lograr representar a los que no han sido representados, es la mejor prueba de cómo la representación es siempre despótica y opresiva, en tanto todo lo que queda fuera del molde representativo es mirado como una amenaza.

La otra ficción peronista de Borges es el brevísimo cuento "El simulacro" (1960), Borges cuenta una historia que comienza con la siguiente oración. "En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco" (178). La historia cuenta cómo un actor va de pueblo en pueblo haciendo el simulacro de un velorio en el cuál personifica al general Perón en luto frente al cadáver de Evita, representado por una muñeca rubia. El breve cuento termina de la siguiente manera "El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva, sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología" (178). Este cuento podría ser leído como una reconciliación a medias de Borges con el peronismo (nótese que la causa que le da Borges a esta mitología es el "crédulo amor"). Borges hace una inversión interesante del sistema de representación del populismo. Si el populismo de Perón y de Eva Duarte consiste en representar a esos ciudadanos del arrabal que el Estado históricamente ha marginado, en "El simulacro", no son Perón y Eva los que representan al arrabal, sino el arrabal el que "representa" a Perón y Evita. Así, podemos ver en el cuento la emoción sin sujeto que teoriza Macedonio, una emoción que no pertenece ni a los personajes ni al autor. El duelo del actor por la muñeca rubia no es *su* duelo, no es *su*

emoción, y tampoco es el duelo de Perón por Evita. Perón y Evita siempre son más que lo que fueron, siempre siendo otros, en la medida en la que también los hacemos otros. Este duelo, sin embargo, no es menos real por no tener sujetos. Es una emoción que va de lo privado a lo público y de lo individual a lo colectivo sin tener su origen en un individuo. Perón y Evita se convierten en personajes colectivos en el texto de Borges, nunca individuos, son el producto de una imaginación colectiva, de un artificio mismo que toma la realidad, no muy diferente a los personajes de *Museo* que finalmente conquistan la realidad mediante el duelo por la Eterna. Lo que vemos en estas dos ficciones es que el peronismo parece forzar a Borges a volver al realismo, y ver cómo los aparatos de representación funcionan como ficciones, y solo el trabajo con la ficción nos puede permitir ver la coincidencia entre la Historia y las historias.

Como "El monstruo" y "El simulacro", en el "El Congreso" Borges vuelve a jugar con el tema de la representación política. El conflicto central de "El Congreso" que Borges empieza a escribir justo después del ascenso de Perón, sucede entre los años 1899 y 1920 cuando el "Congreso del Mundo" en el relato es quemado por el Presidente. El retrato que hasta ahora hemos hecho de Borges en una ciudad babélica que le es extrañamente familiar y que descubre, de a poco, ayudado por la literatura y por Macedonio, coincide, casi punto por punto con el narrador de "El Congreso", Alejandro Ferri. Ferri llega por primera vez a Buenos Aires en el 1899 (el año del nacimiento de Borges) y regresa después de una estadía en Europa en el 1920 (un año antes del regreso de Borges a Argentina). Borges nos presenta al narrador como un recienvenido en la ciudad, cuando pone al narrador a decirnos que la primera vez que oyó del Congreso del Mundo fue "aquella tarde en que el contador me pagó mi sueldo mensual y yo para celebrar esa prueba de que Buenos Aires me había aceptado, propuse a Irala que comiéramos juntos. Este se disculpó alegando que no podía faltar al Congreso" (III, 26). El narrador está buscando que una ciudad lo acepte como propio y solo encuentra esa pertenencia en el trabajo asalariado, en el productivismo. Así también en la primera página del cuento encontramos otra referencia a la ficción biográfica borgeana, dice el narrador en el cuento (publicado, recordemos, en 1975, cuando Borges se une al partido conservador por escepticismo) que "[c]uando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora

las mañanas del centro y la serenidad. Ya no juego a ser Hamlet. Me he afiliado al partido conservador y a un club de ajedrez" (III, 24). El narrador, como Borges, desde la distancia de su vejez, identifica con escepticismo a aquel recienvenido que buscaba en los arrabales, los atardeceres y la desdicha una manera de ser aceptado por la ciudad por medio de la representación de esta. No es sin un fuerte sentido de autoburla que en la misma página de "El Congreso" el narrador dice que "El nuevo director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado [...] a la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros" (III, 24) (véase, "Hombre de la esquina rosada" e "Historia de Rosendo Juárez"). De manera que en las primeras páginas de este cuento que Borges concibiera originalmente como una novela, el autor nos muestra su desdoblamiento, entre aquel escritor joven que intenta recobrar una ciudad perdida por medio de la representación, y el viejo escéptico que se ríe y se burla del intento.

El otro elemento importante en estas primeras páginas de "El Congreso" son las referencias a Macedonio Fernández. "El Congreso" comienza con una cifrada referencia a ese primer encuentro entre Borges y Macedonio en la Dársena Norte, a su regreso a Buenos Aires, que cité más arriba de su autobiografía. Cuando el narrador de "El Congreso", que como muchos otros narradores en las ficciones de Borges es un doble deformado de él, regresa a Buenos Aires de Inglaterra en 1920, dice: "Arribé a la patria un día jueves; Irala me esperaba en la dársena. Aquel día y el otro lo pasamos hablando. Yo quería recobrar a Buenos Aires" (III 34). Fernández Irala es el nombre completo de ese personaje, y refiere a Macedonio Fernández. Si quedara alguna duda de esta referencia al fantasma de Macedonio en la obra de su discípulo, tan solo hay que examinar las líneas que abren el cuento. "Mi nombre es Alejandro Ferri. Ecos marciales hay en él, pero ni los metales de la Gloria ni la sombra del gran macedonio – la frase es del autor de *Los mármoles,* cuya amistad me honró" (III 21). Cifrado en la frase "la sombra del gran *macedonio*", Borges, maestro de las referencias cifradas, se encuentra el característico nombre de su mentor literario, y no solo una referencia a Alejandro de Macedonia, el conquistador griego. Y Macedonio comparte con Alejandro Magno ese impulso conquistador (que recuerda la "conquista de Buenos Aires" en *Museo*, pero que también recuerda la genealogía militar del concepto de vanguardia), la idea de un impulso invasor del mundo, una invasión

del mundo directamente relacionada a la biblioteca, a las bibliotecas alejandrinas que el conquistador va esparciendo en su intento de unificar al mundo, Alejandro Magno conquista el mundo con una ficción unificadora. El personaje Fernández Irala, con quien el narrador se encuentra en la dársena, y que funciona como avatar de Macedonio, es autor del libro *Los mármoles*, una obra inventada por Borges. El narrador de la historia, Alejandro Ferri, más tarde dirá que "[l]a pluma de Fernández Irala, el inmerecidamente olvidado poeta de *Los mármoles*, era la predestinada a esta empresa [la de escribir los acontecimientos del congreso], pero ya es tarde" (III 23). Alejandro Ferri es así un mero sustituto de su maestro muerto que escribe lo que aquel no puede, y tendríamos que detenernos pronto para pensar en las diferencias entre el maestro y el sustituto. "El Congreso" es también una suerte de reescritura de *Museo*. El nombre del narrador es "Alejandro Ferri", así como el nombre del Presidente del congreso es "Alejandro Glencoe" y luego nos encontraremos que en el cuento que le sigue a "El Congreso" en *El libro de arena*, "There are more things", el arquitecto de una extraña casa se llama Alexander Muir. Si tomamos en consideración que la primera referencia a Macedonio está disimulada en una referencia a Alejandro Magno de Macedonia, podemos ver cómo Macedonio Fernández no es tan solo un personaje en este cuento, sino que Macedonio se dispersa en muchos personajes (al igual que en *Museo*) en una diseminación del maestro en la obra del discípulo que, "inmerecidamente", escribe lo que debió haber escrito aquel.

"El Congreso" trata sobre un hombre muy rico que luego de que se le cierran las puertas del congreso de la nación se autodeclara el Presidente del Congreso del Mundo. De una manera muy parecida a la estancia del Presidente en *Museo*, el Presidente de este cuento termina por construir su Congreso del Mundo en una estancia llamada La Caledonia. "Movido por su ejemplo [el de Anacharsis Cloots, devoto de la diosa Razón], don Alejandro concibió el propósito de organizar un Congreso del Mundo que representara a todos los hombres de todas las naciones. El centro de las reuniones preliminares era la Confitería del Gas" (III, 28). Así, en una Confitería en Buenos Aires, nace un proyecto, una suerte de complot ilustrado, para representar al mundo entero. Estas reuniones en una confitería, recuerdan, sin duda a las reuniones a las que Borges asistía cada jueves en el café la Perla del Once para escuchar hablar a Macedonio, o los debates en la placita rural del

poeta del orden y el poeta anarquista en Chesterton. Las reuniones de los "congresales" se dan a puertas cerradas, pues se trata de una sociedad secreta, y exclusiva, con sus propios dialectos y ritos. "Todas las agrupaciones tienden a crear su dialecto y sus ritos; el Congreso, que siempre tuvo para mí algo de sueño, parecía querer que los congresales fueran descubriendo sin prisa el fin que buscaba y aun los nombres y apellidos de sus colegas" (III, 27). El Congreso tiene una temporalidad y voluntad propia, que de a poco le va revelando a los congresales sus excesos, sus pulsiones, sus manías[70]. El Congreso tiene un desaforado afán de la representación que es impulsado por un racionalismo ilustrado, de extender su poder por medio de la representación, como podemos ver en la próxima cita que recuerda ciertas metáforas de Marx en el manifiesto comunista. "Era como estar en el centro de un círculo creciente, que se agranda sin fin, alejándose" (III, 3)[71]. Así, en su afán representacional, "Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón" (III, 28). Las ampliaciones del Congreso llevan al Presidente a convertir su estancia en el Uruguay, llamada La Caledonia (¿Escocia?), en la sede del Congreso, en una movida muy parecida a *Museo* en el que el Presidente tiene su sede de operaciones en La Estancia de La Novela. Influenciados por el afán representativo del personaje llamado Twirl, los congresales deciden que el Congreso no puede prescindir de tener copias de todas las grandes obras de la literatura universal, y al poco tiempo, ante el argumento irrefutable de que "[t]odo es un testimonio", empiezan a adquirir copias de todo tipo de textos, en lo que parece un chiste *avant la lettre* de los estudios culturales. Eventualmente, cuando se hace obvio el crecimiento desaforado del Congreso, el Presidente, ante la sorpresa de los congresales,

70 Este aspecto de la sociedad secreta es algo que Ricardo Piglia, en su ensayo "Teoría del Complot", lee a propósito de *Museo de la Novela de la Eterna* y de "El Congreso". La sociedad secreta es como una forma de defensa estético-política ante el estado de representación que se reformula en el 1916, una especie de complot de la literatura desde su autonomía, contra el complot del Estado desde su monopolio de la violencia. Un complot contra el complot, una competencia entre comunidades secretas.

71 En términos parecidos describe Berman usando a Marx y Yeats "las cosas se disgregan, el centro no las contiene".

decide sacar todos los volúmenes del Congreso y hacer una gran hoguera ante lo cual el narrador dice "hay un misterioso placer en la destrucción" (III, 35)[72]. La sentencia del Presidente ante su impulsivo acto pirómano es la siguiente. "La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca –ahora lo sé– el mundo entero. No es unos cuantos charlatanes que aturden los galpones de una estancia. El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo" (III, 36). La razón para la quema del Congreso, tal vez poco ingeniosa, consiste en el gasto, en la corrupción de los congresales que han abusado de su lugar como representantes, y han desperdiciado el dinero del Presidente. La quema es entonces una toma de conciencia de lo innecesario que es el Congreso, de lo innecesario que es el Estado, que tan solo sirve para justificar la arbitraria propiedad privada de los complotantes que lo constituyen y que se autorizan ese privilegio bajo la ilusión de la representación, bajo el capital cultural que tienen como ilustrados.

La parodia al sistema representativo, hasta aquí, es evidente: el único gobierno representativo posible es el que coincide exactamente con aquello que representa, y por lo tanto, resulta innecesario[73]. El

---

[72] "Novelty was attained, more often than not, in the sheer process of the destruction of tradition; Bakunin's anarchist maxim, 'to destroy is to create', is actually applicable to most of the activities of the twentieth-century avant-gardes" (Calinescu, 117).

[73] Son muchas las ficciones de Borges que ponen en escena un afán desaforado de la representación. Un ejemplo muy productivo para nuestra discusión sobre la relación entre la representación política y la estética lo encontramos en el cuento "El gremialista" (1967), una de las crónicas paródicas de Bustos Domecq que escribe Borges con Bioy Casares, como lo podemos ver en la siguiente cita, muy similar a lo que sucede en "El Congreso". "El gremialismo no se petrifica, circula como savia cambiante, vivificante; nosotros mismos, que pugnamos por mantener bien alta una equidistancia neutral, hemos pertenecido esta tarde a la cofradía de los que suben en ascensor y, minutos luego, a la de quienes bajan al subsuelo o quedan atrancados con claustrofobia entre bonetería y menaje. El mínimo gesto nos expele de un grupo y nos alberga en otro" (*Crónicas*, 78). El absurdo de esta parodia no está dirigido al sindicalismo en general, sino al afán gremialista que a principios de siglo libró una batalla victoriosa contra el anarquismo. Así, la crítica que le hace Borges al gremialismo es realmente una reducción al absurdo de las políticas de la representación.

racionalismo ilustrado de los congresales, el estado liberal representativo, tiene como única consecuencia lógica su propia destrucción.

La idea del Congreso en este cuento muy pronto sustituye a los congresales como representantes del mundo por los libros. ¿Qué significa eso de que el Congreso, en su voluntad secreta pasa de los congresales como representantes del mundo, como delegados de los que representan, a los libros y los textos como representantes más fieles? El paso al texto es el paso intermedio para llegar al mundo como su propio representante, en un movimiento que no es circular (confitería-hombre-libro-mundo) sino más bien es un movimiento espiral, en juego de escalas, en donde lo macro y lo micro se afectan con la misma intensidad. En el final se abre el plano de inmanencia en donde ningún elemento es capaz de representar a otro, en donde no hay causas ni efectos, y en donde vuelve esa arquitectura extraña que vimos en "La Novela" de Macedonio, en la que todo forma parte de una meseta, se acaba el afán de la representación y los congresales salen al mundo y participan de él. La participación desplaza a la representación.

Sin embargo, Borges, como Chesterton, permanece temeroso ante las puertas del castillo. Puede ver claramente cómo la literatura también participa de una verticalidad jerárquica no muy diferente a la del estado de representación; sin embargo, se limita a señalar la posibilidad de quemar esos espacios privilegiados de acumulación de capital cultural, de charlatanería de los intelectuales, y no a hacerlo él mismo con su obra, como lo haría Macedonio. Es en este sentido que la obra de Macedonio es éticamente más consistente (el anarquismo es siempre más una ética que una política) que la de Borges. En Macedonio, no hay compromisos posibles, la literatura debe ser acción para desbordarse y compartirse, nunca producto de acumulación. Borges genera una obra monumental e irrepetible con las ideas de Macedonio, pero al final, genera un producto (hoy no tan solo de capital cultural, sino de capital, de dinero y derechos de autor heredados) y le pone un muro de contención al caudal revolucionario y anarquista de Macedonio en una obra de genio. La literatura de Macedonio es más experimental que la de Borges precisamente porque ilustra en su forma excéntrica el deseo de una acción directa (no mediada) en la cual no hay "obra literaria" como producto, sino más bien una "caja de herramientas" para que los lectores la construyan, o construyan otra cosa. Borges utiliza la caja de herramientas que le deja

Macedonio (entre otras "cajas"). Pero en vez de dedicarse a continuar esa tradición de literatura como acción directa colectiva, le da otra vuelta de tuerca a Macedonio que sin duda tiene un carácter conservador. Es decir, en vez de practicar esa idea de literatura como acción directa, Borges escribe cuentos en donde los personajes ejecutarán esa literatura de acción directa sin que él tenga que hacerlo. La obra de Borges, como la de Macedonio, está más interesada en las actividades que conforman y reproducen la literatura, en ver cómo esas actividades o acciones participan de la sociedad que las genera. Sin embargo, Borges produce una obra de alta acumulación de capital cultural, capital vertical, no horizontal, mientras que Macedonio se desentiende de ese capital cultural (por eso Borges conforma parte del canon literario de Occidente y Macedonio no, si bien gran parte de la literatura de Borges está hecha con las herramientas de Macedonio) y abre su espacio de escritura para cualquiera. Lo que en Macedonio es una práctica sufrida de constante reproducción, en Borges es un deseo latente nunca completamente alcanzado.

Sobre Estados y monstruos

> *Como manifestación de lo desconocido, la revolución pertenece al dominio de lo maravilloso, de lo fantástico. Sin este amor a lo maravilloso que descubre en sí mismo, Bakunin tal vez no se hubiera lanzado a la agitación revolucionaria*[74].
>
> André Reszler, *La estética anarquista*

El Estado es una sedentaria ficción espacial. En el momento en que una sociedad es capaz de producir una plusvalía, hay una suerte de contrato entre las clases dominantes para defender la propiedad de esa

---

[74] "Desde su adolescencia, Bakunin ha encontrado su patria literaria en la literatura fantástica, cercada únicamente por los horizontes ilimitados de lo imaginario; en los cuentos de E.T.A. Hoffman, en la obra novelesca de Jean-Paul, encuentra la síntesis inagotable, siempre renovadas, de lo conocido y lo desconocido" (Rezsler, 39).

plusvalía[75]. En ese momento, Proudhon argumenta, se crea una suerte de ficción que legitima la posesión de unos sobre otros, y el aparato estatal creado monopoliza la violencia con la única intención de justificar la arbitraria propiedad de unos y la desposesión de otros. Marx y Engels, en uno de los pasajes más famosos del *Manifiesto comunista*, el momento en que revelan su fascinación por la burguesía, señalan que el más grande mérito de las revoluciones burguesas es que desmontaron todas las ficciones e ilusiones bajo las cuales se divide el poder (la religión, la sangre de la nobleza, la noción del lugar natural del soberano, etc.) y las simplificaron en una sola "verdad", desnuda según Marx y Engels, la verdad de la fuerza bruta y egoísta del individuo que busca aumentar su capital[76]. Y como el crecimiento de la acumulación de capital es proporcional, según Marx, al crecimiento del proletariado, la consolidación de la burguesía como clase dominante contiene en sí el fantasma de su destrucción, ha creado un monstruo plural, nos dicen Marx y Engels, que ellos mismos no pueden contener, como el monstruo de Frankenstein, ese monstruo es el proletariado (siguiendo las metáforas del *Manifiesto comunista*)[77]. Todas las clases sociales se proletarizan o se aburguesan alrededor del globo, las otras clases trabajadoras (artesanos, pequeños comerciantes, agricultores, libreros, artistas, pero también todos trabajadores del auto-sustento y de le reproducción de la vida) no pueden competir con la producción industrial y son absorbidos por la clase proletaria. Lo mismo sucede con las otras clases dominantes (aristócratas, antiguos señores feudales, líderes religiosos, etc.), que no pueden consolidar su poder sin el flujo de capital, entonces tienen que aburguesarse. Es una ficción total que se va tragando la realidad, y que terminará con la burguesía destruyéndose a sí misma y la emergencia del proletariado como clase dominante que abolirá la propiedad. Es la expansión de una ficción representativa desde adentro de una ficción anterior, igualmente expansiva, que es la de la acumulación de capital privado. El

---

75 De facto, la idea de que el Estado emerge con la sola intención de defender la propiedad privada es algo en lo que tanto la tradición liberal (Hobbes, Locke y Smith), la marxista y la anarquista coinciden. Ver nota número 12 de este capítulo.

76 Ver Marshall Berman y el *Manifiesto comunista.*

77 Ver Derrida, *Espectros de Marx.*

anarquismo no comparte la fascinación burguesa de Marx, ni su cientificismo teleológico. Identifica esa expansión global, muy física, muy geográfica del "monstruo" burgués, pero más que apreciar esa simplificación del mundo, sospecha de la homogeneidad que va creando el monstruo. Y una entrada a esta distinción, la encontramos en los debates de Bakunin con Marx, en los que el primero rechaza el concepto de la dictadura del proletariado y la idea de agremiación universal del primero, en tanto, dice Bakunin que esa fase estatista del proyecto de Marx, generará, necesariamente, una nueva clase social dominante, burócrata, de antiguos proletarios ahora aculturados, que bajo el pretexto de la representación excluirán, oprimirán, otras formas de vida no basadas en la producción industrial, sino en los trabajos del autosustento, no trabajos productivos sino reproductivos, que no tienen lugar dentro de esa máquina totalizadora que es el estado moderno en expansión, tanto en su versión marxista como liberal[78]. Bakunin, curiosamente, llama a la dictadura del proletariado "un gobierno de la ciencia" en el que un grupo de científicos sociales emerge como nueva clase dominante e impone una teoría sobre la pluralidad de las clases trabajadoras, en donde, como en el capitalismo, un grupo de "expertos"

---

78 A continuación, un compendio de citas antimarxistas de Bakunin. "The goal of both is the same [anarquistas y comunistas]: both parties want the creation of a new social order based exclusively upon collective labor, under the economic conditions that are equal for all-that is, under conditions of collective ownership of the means of production. Only the Communist imagine that theu can attain through development and organization of the political power of the working clases, and chiefly of the city proletariat, aided by burgeois radicalism –whereas the revolutionary Socialists [los anarquistas], the enemies of all ambgiguos alliances, believe, on the contrary, that this common goal can be attained not through the political but through the the social (and therefore anti-political) organization and power of the working masses of the cities and villages" (300). "Yes, indeed, the ex-workers, who, once they become rulers or representatives of the people, cease to be workers and begin to look down upon the toiling people, [...]. [T]he people's State wil be nothing else but despotic rule over the toiling mases by a new, numerically small aristocracy of genuine or sham scientists. The people lack learning and so they will be freed from the cares of government, will be wholly regimented into one common herd governed people. Emancipation indeed!" (287). "The expansion of the State leads to a growth of abuse [...]the larger the State, the more complex its organism, and the more alien it becomes to the people" (212).

acumulan el poder. La propuesta de Bakunin es una sociedad compleja y radicalmente pluralizada, una democracia participativa que mantiene las diferentes ficciones políticas en el mismo plano, ninguna jerarquizada sobre la otra, una sociedad en donde las organizaciones comunales, en escala pequeña, organizadas en asambleas sin representantes crean leyes que solo aplican a la comunidad misma que se reúne en asamblea. El representante es el mismo que el representado (modo que se repite en la obra de Borges, y curiosamente, en *La ideología alemana* que escribe Marx con Engels). Entonces, esas comunas pequeñas, con sus leyes, se asocian por medio de federaciones con otras comunas, y crean leyes federales, pero las leyes comunales se superponen a las leyes esatatales, que a su vez se suporponen a las nacionales o federales, y así hasta alcanzar un nivel global[79]. Es el opuesto al sistema representativo en el que las leyes nacionales se imponen sobre las estatales que a su vez se imponen sobre las municipales. La clave de este monstruo plural del anarquismo está precisamente en la escala. Al reducir la sociedad a escalas mínimas, en donde las unidades más pequeñas crean leyes que se superponen a las más grandes, el concepto de representación explota, y cualquiera, no solo el "experto", tiene acceso directo al gobierno, cara a cara. Digamos que la escala del mapa del poder colapsa en el rigor de la ciencia[80].

---

[79] "A federal organization, from bottom upward, of workers' associations, groups, city and village communes, and finally of regions and peoples, the sole condition of a real and not fictitious liberty, is just as contrary to capitalist production as any sort of economic autonomy. But capitalist production and banking speculation get along very well with the so-called *representative democracy*" (Bakunin, 210).

[80] En el cuento de Borges, "El rigor de la ciencia" también aparece este crecimiento episódico de una especie de monstruo que arropa la realidad, pero el monstruo es un mapa, un producto de la ciencia y la razón, y no de el producto del afán devorador de la naturaleza como los el Zapallo de Macedonio. Incluyo el cuento completo abajo.

> En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias

Entonces, el anarquismo, con Proudhon y Kropotkin, trabaja en varias temporalidades que no son la de la teleología materialista: un pie puesto en el presente proletario, en la organización de sindicatos independientes, otro pie puesto en modos premodernos de vida comunitaria que resisten la industrialización, la propiedad privada y el influjo de capital (un "tercer pie", en el anarquismo contemporáneo estaría en la evolución tecnológica, la administración computadorizada de una economía basada en recursos, y no en la moneda, que disemine el conocimiento libre de "expertos"). Kropotkin empieza a hilvanar, en un texto de 1902 leído por Macedonio, una suerte de historia de esos modos de cooperación y ayuda comunitaria que solo pueden suceder fuera del estado de representación. Su libro, *Ayuda mutua: un factor evolutivo*, comienza con las prácticas comunitarias de las hormigas, luego los pájaros y los mamíferos, los gremios medievales, y al final los sindicatos independientes del siglo XIX y la Comuna de París. Su argumento, corrección de ciertas lecturas sociales de Darwin, es que la colaboración es un factor mucho más determinante en la evolución de las especies que la competencia. Entonces el anarquista es también un arqueólogo que busca en su propia anatomía las semillas de una temporalidad animal, primaria y constitutiva de su evolución, "el hombre frente a la Naturaleza" nos dice Macedonio en una de las citas de *Museo* arriba.

---

del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas. (II, 241)

El mapa del imperio va creciendo, desde las provincias, hasta la ciudad, desde la ciudad hasta coincidir en el imperio y luego convertirse en una reliquia en el desierto, en un museo de esa fuerza expansiva. En cuanto al lenguaje de Borges, parece que no sobra una palabra, que todo es preciso y compacto, muy contrario al cuento de Macedonio que se regodea. La estancia de la Novela, el Congreso del Mundo, el Zapallo que se hizo cosmos y el Mapa del Imperio, parecen todos como alegorías de una literatura expansiva y participativa, que tiene sus propias reglas y que se expande y rivaliza con la realidad en un mismo plano, alegorías de una literatura sin la jerarquía de la representación. Las diferencias son formales y hasta aquí solo me interesa señalar, que mientras que la literatura de Macedonio muestra un exceso mediante el regodeo desordenado la de Borges, muestra un exceso mediante la razón. Borges es un heredero de la ilustración, un racionalista, pero un racionalista que sabe que la razón produce monstruos.

Macedonio, gran lector de los principios estéticos y narrativos que utilizamos para contarnos lo político, escribe un cuento, monstruoso, que se titula "El Zapallo que se hizo cosmos" (1944). Es un monstruo en expansión global, una enredadera de zapallo que va creciendo "darwinianamente" en Misiones, Argentina, y se traga Buenos Aires, y luego absorbe los continentes que guerrean sin poder contenerlo. Finalmente, el Zapallo incorpora el sistema solar y la Vía Láctea. El motivo literario detrás de "El Zapallo que se hizo cosmos" es el del golpe de ficción en el que un artefacto fantástico absorbe la realidad y que encontramos en los cuentos más famosos de Borges de distintas maneras.

Dice el narrador de "El Zapallo", sobre cómo el Zapallo empezó a crecer:

> Su *historia íntima* nos cuenta que iba alimentándose a expensas de otras plantas más débiles de su contorno, darwinianamente; siento tener que decirlo, haciéndolo antipático. Pero *la historia externa* es la que nos interesa, esa que solo podrían relatar los azorados habitantes del Chaco que iban a verse envueltos en la pulpa Zapallar, absorbido por sus poderosas raíces. (itálicas mías, VII, 51)

El Zapallo comienza a crecer desde el Chaco (no es casualidad que es el mismo sitio donde Borges encuentra el "simulacro" peronista en el cuento "El simulacro"), y encontramos en este monstruo vegetal otra apología del populismo, que en su ficción totalizante primero genera simpatía para luego convertirse en otra versión del mismo problema del capitalismo, y aquí podemos sugerir una conexión entre ciertas posturas anarquistas que ven las revoluciones estatistas del siglo XX como una segunda ola de las revoluciones burguesas en tanto la mayoría de estas no hicieron sino permitir el desarrollo de grandes oligarquías neoliberales como vemos en el mundo soviético, en China o incluso en la Argentina de los noventa. Es una postulación contraintuitiva en la que una fuerza oprimida toma el poder tan solo para reproducir las formas jerarquizantes de homogenización social[81]. Son

[81] Se dice el Zapallo así mismo en el cuento de Macedonio que "yo puedo ser el Individuo-Universo, la Persona Inmortal del Mundo, el latido único" (VII, 52).

ficciones totalizantes que sustituyen la realidad, o más bien que nos muestran cómo la realidad está conformada por ficciones, relatos que se imponen sobre otros. La literatura emerge entonces como herramienta para, por un lado, pensar en otras ficciones sociales, y por el otro, para desestabilizar las realidades hegemónicas del Hoy. El posmodernismo, desde Baudrillard o Lyotard, ha leído las ficciones de Borges (y las de Macedonio) como ejemplos de la hiperrealidad o la simulacra. El posmodernismo se mesmeriza con las ficciones de Borges porque ve en ellas la postulación de una suerte de relativismo y los modos en que los avances mediáticos cambian nuestra percepción de la realidad y nos vuelven paranoicos en el panóptico. Nos distanciamos de esta lectura, en tanto nos parece que la literatura, ya desde el comienzo de la modernidad, ha postulado este principio paranoico (ver *Don Quijote*). Es decir, las ficciones paranoicas son la marca de la modernidad, no de eso que ellos llamaron la "posmodernidad". Las ficciones paranoicas son un modo que circula toda la obra de Borges con Macedonio. La realidad se hace inestable (lo cual, por demás, es un síntoma moderno que empieza con Cervantes y Descartes; cuando la realidad se hace inestable, la metaficción es el realismo predilecto). Borges y Macedonio, lectores excepcionales de *Don Quijote*, en gran medida no hacen sino reescribir la serie de capítulos del segundo tomo de la novela clásica de Cervantes que nos cuenta la ilusión que le crean los Duques a Sancho y a don Quijote en la Isla de Barataria. Es decir, los poderosos le crean la ilusión de Barataria a Sancho y a don Quijote para hacerles creer que finalmente están en poder. Es tan solo cuando Sancho llega a la conclusión de que ser gobernador de Barataria y acumular poder es mucho menos placentero que tener una vida normal que la ilusión se quiebra. Es tan solo cuando rechazamos el poder en todas sus formulaciones que accedemos a ese espacio de inmanencia.

Pero si por un lado está ese monstruo absorbente, que crece y homogeniza, la obra de Borges con Macedonio también produce monstruos alternativos, monstruos de la resistencia a la representación expansiva. De manera que el delirio de la representación no termina ahí, en ese lugar de inmanencia en la que no hay oposición entre el

representante y lo representado, un tipo de nominalismo político[82]. Como suele suceder con algunos libros de Borges en los que un relato contiene su propia refutación, o al menos una variación complementaria del relato anterior, encontramos en el cuento "There are more things" una suerte de continuidad argumentativa con el cuento que lo precede en *El libro de arena*, "El Congreso". *Hay más cosas* afuera de la representación, potencialidades de otros mundos que se manifiestan en este y siempre quedan como residuos, reliquias, potencialidades.

Una vez más nos encontramos en "There are more things" a un narrador que comparte muchas similitudes con la ficción biográfica de Borges, un profesor en la Universidad de Austin, Texas, como lo fuera Borges durante el semestre en que escribió este cuento, y que nos dice "[r]egresé a la patria en 1921" (III, 39), muy similar al narrador de "El Congreso" que regresa a la patria en 1920, o al mismo Borges que también regresa en este año para "recobrar a Buenos Aires", en este caso, para recobrar la herencia de un tío suyo que acababa de morir

[82] El crítico Bruno Bosteels en su ensayo "Manual para conjuradores" hace una incisiva lectura de "El Congreso" en la que argumenta cómo la crítica a la representación en Borges viene de su tendencia nominalista, y que es desde esta tendencia que podríamos articular una política de la literatura en Borges, a la que él llama "nominalismo político". Es decir, que la crítica a la representación en Borges va desde el nominalismo lingüístico –en el cual las palabras no pueden representar a las cosas– a una política en donde la nación-Estado, o cualquier institución representativa, no representa a sus constituyentes. El nominalismo en la obra de Borges (contrapuesto a cierto realismo) es algo que ha sido muy documentado por la crítica y la aportación de Bosteels en su ensayo es leer las políticas de ese nominalismo. En nuestro parecer, ya hay un término para el concepto que se inventa Bosteels de nominalismo político: anarquismo. Es decir, en la izquierda de los siglo XIX y XX ya existe un avatar de la oposición clásica entre nominalismo y realismo, encarnada en el anarquismo (que se opone a toda representación) y al marxismo (que la favorece en el concepto de la "dictadura del proletariado"). Bosteels, en su ensayo, puede ver la relación entre el nominalismo político de Borges y el anarquismo, sin embargo, cae en la trampa de las referencias borgeanas a Spencer, de identificar ese anarquismo como un anarquismo del individuo, un anarquismo, pues, spenceriano, ignorando el dato contextual de que el movimiento anarquista argentino y el anarquismo del maestro de Borges, Macedonio, no era un anarquismo spenceriano sino anarco-colectivista, que para nada defendía la posición del individuo y que estaba en sintonía con el anarquismo de izquierda de Proudhon, Bakunin, y Kropotkin.

(¿Macedonio?). La casa heredada a la que el narrador va a visitar fue hecha por un arquitecto escocés llamado Alexander Muir, el narrador hereda la casa como Borges mismo dice que "hereda" la amistad de Macedonio Fernández de su padre[83].

El narrador de este cuento llega a la casa de su tío en 1921 y la pone en venta. Un tal Preetorius compra la casa y la remodela. Resumiendo al mínimo la trama, el narrador se queda con la curiosidad de ver el nuevo interior de la casa que fuera de su tío, cuando misteriosos indicios sobre la naturaleza de la remodelación captaran su atención. El indicio se lo da el mismo arquitecto escocés Alexander Muir, quien le dice que Preetorius, el nuevo dueño que nunca aparece en el cuento, lo contactó para que destruyera la casa "y en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas" (III, 40). Así, con el indicio de esa monstruosidad provista por este sospechoso de congresal, el narrador consigue entrar en la casa y encuentra lo indecible. Literalmente, encuentra lo que no se puede decir, y por lo tanto el narrador no lo dice, y nosotros no podemos sino repetir la explicación de lo indecible del narrador.

> Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, lo entenderíamos (III, 42).

---

[83] No podemos olvidar que la estancia de "El Congreso" se llamaba La Caledonia, nombre latino para las tierras de Escocia, y que "El Congreso" juega constantemente con el nombre de Alejandro como una referencia a Macedonio. El otro elemento es que los sucesos en "There are more things" están fechados precisamente un año después a la quema del Congreso. ¿No será que el arquitecto escocés Alexander Muir en "There are more things" era un congresal de "El Congreso"? Lo que nos permite esta especulación es establecer un nexo entre estos dos cuentos que a su vez nos permite una interesante continuidad argumentativa, entre el estado de inmanencia que se abre cuando lo representado coincide con su representante en "El Congreso", y, como veremos ahora, lo que queda más allá de este plano de inmanencia, la cosa (thing) que queda afuera.

Los muebles y la arquitectura de la casa presuponían que el habitante de esta era inconcebible, o al menos que no era de este mundo. El habitante era un otro radical, que recuerda a ese otro terrible de Lévinas[84].

> ¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche? (III, 42)

La atrocidad alterna de este habitante, intuida por la arquitectura de la casa, de los objetos que apenas le permiten imaginar su forma atroz, consiste precisamente en el punto de vista del espectador. Es decir, para ese habitante, el humano y sus formas le son igual de atroces que sus formas para nosotros. El cuento termina cuando el narrador se da cuenta que el habitante acaba de entrar en la casa. Estas son las últimas oraciones del cuento. "Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos" (III, 43).

Ante la meseta inmanente que se abre cuando el "Congreso" coincide con el mundo, Borges parece presentarnos este cuento como alternativa de final, como quien dice que hay otras cosas, plurales, opresivas, lentas, y también innombrables, irrepresentables, capaces de otras arquitecturas diferentes a la arquitectura de la representación, que se mantienen latentes. Una alteridad regida por sus propias reglas, por su autonomía de las reglas de este mundo, pero que, sin embargo, habita, dormida, encerrada, en este mundo. Pasamos del fin de la representación, del cuento realista "El Congreso" a la literatura fantástica de "There are more things". Esta aparición de lo monstruoso, deja al aparato representativo afásico[85]. La estética anarquista nos reta a arriesgarnos a lo desconocido.

---

[84] Mi artículo "Dos encuentros fatales con el otro. Ética, muerte y paranoia en dos cuentos de Borges" es una lectura de los cuentos "El Aleph" y "La espera" en conversación con el concepto de ética y de otro en la filosofía de Lévinas.

[85] El crítico Raúl Antelo, en su vertiginoso ensayo sobre Borges "La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación",

indica cómo las imágenes de monstruos (siempre acéfalos, para Antelo) en la obra de Borges muestra los quiebres del proyecto de representación nacional argentino, en tanto potencia un ser siempre ya situado afuera de la ley, un ser que es siempre ya un disidente, y para quien la ley queda inerme. "Podríamos pensar entonces que en la serie acefálica del Minotauro circula el valor mundo y que en ella se produce un tipo específico de sujeto: el disidente" (115). "De ese modo, el monstruo borgiano, que va más allá de la antología y más allá de la fabula, proponiéndonos "un clasicismo recto, que juzgará según su propio canon y prescindiera de piedades históricas' (La eternidad y T.S. Eliot), hace más que transgredir, desconocer o violar la ley. La deja inerme y sin voz, apárica, porque no espera a la ley para situarse fuera de sus límites" (118). Lo fantástico en Borges es lo que queda fuera de ley, no solo porque queda fuera de la realidad (y por lo tanto de las "leyes" naturales), nos dirá Antelo, sino que potencia la simultaneidad de "presentes absolutamente incompatibles y la diseminación de pasados no necesariamente verdaderos" que "coexisten lado a lado, dando a la verdad consistencia estirada" (117). Y esto también lo podríamos llamar, con Piglia y con Bosteels, el carácter paranoico en la obra de Borges, por medio del cual la realidad se presenta como una serie de verdades contradictorias (pensemos en "La lotería de Babilonia" en la que no se sabe si la lotería controla el caos del mundo o viceversa, o "La biblioteca de Babel" (1941) en donde se especula si la biblioteca es infinita, y por lo tanto creada por Dios, o si es limitada, y por lo tanto tiene una salida).

II

Los individuos de la literatura

> Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonríe. No tiene mentón y quiere y subsiste. Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas.
>
> César Vallejo, *Poemas en prosa*

Lo que sigue es una cita de un texto titulado "Teoría del Arte", que escribe Macedonio alrededor de 1927.

> El arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí no como signo de emoción a suscitar. Así, es Culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmos de acentos.
>
> Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor, ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento. Los 'asuntos' son extra artísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos. (III, 236)

El texto suscita una emoción que no es ni la emoción del autor ni una emoción representada en los personajes, una emoción "indirecta", extraviada, una emoción sin origen (*arkhé*). Se deduce de la cita que para Macedonio hay dos formas de literatura subjetiva. Por un lado, la literatura que se fundamenta en lo que "siente el autor" (yo burgués), y por el otro, una fundamentada en lo que "sienten los personajes" (representación). Al quitar al autor como origen de la emoción, y a los personajes como pretensión de emoción representativa, Macedonio *desubjetiviza* la emoción. La labor del escritor, pues, no es la de representar las circunstancias de un "otro" social pero tampoco representar sus propias emociones, su excepcionalidad como individuo o como intelectual, su "yo" romántico, su yo burgués. La literatura es un suceder emotivo, sucede a cada instante la emoción, es un "suscitar" sin origen ni sujeto. La idea de que al arte es algo que sucede es muy distinta a la del arte como producto, como "obra". El arte no es la cosa, sino lo que sucede y suscita. La siguiente cita proviene de uno de los prólogos de *Museo*.

> Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una 'sofocación', un 'sofocón' en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino a su cuerpo. (VI, 37)

La literatura de la sensibilidad está pensada para producir emociones que cuestionen la certidumbre de continuidad personal. La literatura es un "sofocón" mediante el cual el individuo, el yo, se desencuentra, siente claustrofobia ante los límites de su individualidad y se sale de sí. La literatura del sofocón es entonces una gran píldora contra la soledad. La imagen del escritor o artista solitario, crucial en las teorías de la modernidad de Bajtín, de Benjamin, de Lukacs, no puede existir sin el yo moderno y burgués. En la literatura de Borges y Macedonio el yo moderno no existe, o solo existe como una ilusión, una ficción a ser desmontada. En la literatura nos conectamos a un banco de emociones rizomáticas, la emoción como un virus que com-

partimos y contagiamos, porque el sujeto siempre es raíz y árbol, la emoción ayoica de Macedonio y de Borges se mueve de maneras horizontales.

La concepción de una emoción sin sujeto es algo que alegadamente Macedonio propone en su correspondencia con William James entre 1906 y 1910[86]. James, en sus *Principles of Psychology* (1890), propone la concepción de un mundo regido por las emociones, que fue de mucha influencia para Borges (padre e hijo) y Macedonio. James, sin embargo, mantenía intacta la noción de individuo, que Borges y Macedonio corregirán[87]. En *No toda es vigilia, la de los ojos abiertos* (1928) Macedonio se encarga de desarrollar esa idea de una emoción que no solo es independiente de la subjetividad, sino que crea subjetividades. A este tipo de emociones Macedonio las llama la "Sensibilidad".

El tema del sueño, tema central de *No toda es vigilia* y tan importante para los surrealistas franceses y lo real maravilloso latinoamericano, es recurrente en la obra de Borges y Macedonio. El sueño, por ser un espacio que permite un cuestionamiento inmediato de las fijaciones temporales y espaciales de lo real, será una estrategia predilecta de estos dos autores para producir ese 'sofocón' de individualidad. En "Las ruinas circulares" (Borges, 1940) un hombre sueña a otro hombre y se despierta con ese sofocón de Macedonio y sospecha que él mismo es tan solo un hombre soñado, condicionado por las fantasías oníricas de otro que no es él. Esta idea del sueño como un lugar para cuestionar la creencia en el yo es algo que Macedonio explora extensamente en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, texto en el que arguye que todo cuanto es, no es sino el producto de una sensibilidad independiente del ser mortal que la percibe. El sueño, crea al soñador, el arte al artista.

---

86 Decimos "alegadamente" porque a pesar de que abundan las referencias dentro y fuera de la obra de Macedonio a esta correspondencia, ni en el tomo organizado por Carlos García de las cartas de Macedonio, ni en la abundante compilación de cartas recibidas por William James que alberga la universidad de Harvard encontramos las cartas aludidas.

87 Para un comentario detallado sobre la relación Macedonio-William James, ver el artículo de Vecchio "Macedonio Fernández: La filosofía a garrotazos" en Daniel Attala (ed.), *Impensador mucho* (2007).

Ante el proyecto metafísico y estético que transcurre en las obras de Borges y Macedonio cabe preguntarse, ¿cuáles son los enemigos de estos autores cuando se dedican a atacar con tanto encono al individuo? En un ensayo de 1925, "La nadería de la personalidad", que forma parte de uno de los libros suprimidos por Borges posteriormente, *Inquisiciones*, Borges nos da algunas claves. Borges nos presenta a la subjetividad como raíz pero también como patente, como propiedad intelectual, que tan solo genera la soledad del vía crucis.

> El siglo pasado en sus manifestaciones estéticas fue *raigalmente* subjetivo. Sus escritores antes propendieron a *patentizar* su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de sus hogueras. Pero mi empeño no está en fustigar a unos ni otros, sino en considerar la vía crucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo. (99, itálicas mías)

Más tarde en el mismo ensayo, Borges dirá que la "egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes" (101)[88]. Todos los textos que hasta aquí he citado parecen indicar que el enemigo literario es el romanticismo y su influencia individualista, que presenta al autor o al poeta como un ser excepcional, cuya originalidad y talento legitima su obra[89]. De manera que Borges y Macedonio, en su propuesta literaria, van abriendo una fina

---

88 Francine Masiello estudia las diferencias entre la versión original de este ensayo publicado en 1922 en *Proa* y la versión posterior publicada en *Inquisiciones* (1925). En la primera versión de "La nadería de la personalidad", Borges negó categóricamente la existencia del ego, tendiendo a arrancar de manera absoluta el 'yo' del arte literario. 'El yo no existe' escribió en 1922, sugiriendo con ello que un 'yo' coherente no tiene lugar en la historia, ni como forma refleja, ni como una totalidad integral penetrante. Pero en su absoluta negación, el 'no yo' impide la repetición y la multiplicidad [...]. Por esta razón, Borges reelabora la frase en su versión de 1925 de ese ensayo: 'no hay un yo de conjunto', con lo cual expone su reconsideración del tema. [...] En otras palabras, Borges pasó del carácter absoluto del 'no yo' a la pluralidad mantenida por el perceptor, relativizado por lo que observa o nombra" (1986, 102).

89 Pensemos en el "Preface" (1802) de William Wordsworth a las *Lyrical Ballads* (1798) de Wordsworth y Samuel Coleridge. Wordsworth plantea la idea de un

brecha que es contestataria a dos tradiciones opuestas: por un lado una vertiente realista que busca representar la realidad social, y, por el otro, una vertiente romántica que busca "patentizar" un yo artístico con un acceso privilegiado a la belleza del arte[90]. Este antiindividualismo de las artes es consistente con el antiindividualismo del anarquismo social[91].

---

liberalismo del arte, regulado por la relación entre el genio del poeta y la naturaleza.

90 Estas posiciones antiindividualistas, que abarcan tantos niveles estéticos y filosóficos, es algo que ha sido admitido por la crítica cultural como un aspecto fundamental de las vanguardias argentinas. La crítica de las vanguardias latinoamericanas, Francine Masiello, en su clásico libro de los ochenta, *Lenguaje e ideología* (1986), ya destacaba esta posición en contra del yo en la literatura de Borges y Macedonio como un elemento definitorio de la vanguardia argentina, ubicando a estos dos escritores en el centro de este movimiento contra la subjetividad, que por un lado crítica el realismo social, y por el otro el subjetivismo cosmopolita o burgués. Su argumento central es que en la multiplicidad de argumentos sobre el yo en esta época de inicio de las vanguardias, se produce un yo artístico desasociado del yo biográfico. En esta discusión las figuras de Borges y Macedonio ocupan un lugar central en su investigación. Masiello cita los textos que Borges y Macedonio publicaron en el primer número de la revista *Proa*, textos que refutan al yo en lo que es para esta estudiosa de las vanguardias la primera revista que anuncia el proyecto estético de las vanguardias. Masiello también señala que en Borges y Macedonio hay ciertos discursos sobre él yo que son mutuamente excluyentes.

> En los textos creativos, estas discusiones [sobre el lugar del yo en la literatura argentina de los 20] fueron lúdicamente abordadas por Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, los escritores argentinos que codificaron con mayor eficacia las reglas del arte de vanguardia. Pese a que discursos mutuamente excluyentes solían invadir sus escritos, se adhirieron a una teoría de los textos que explica la conducta subjetiva en los empeños de la vanguardia y proporciona una híbrida filosofía para realistas sociales y estetas cosmopolitas. Desde el primer número de *Proa*, que anunció el proyecto de vanguardia, los dos escritores discutieron allí sus propósitos para la literatura. (Masiello, 95)

91 Dice Reszler en *La estética anarquista*, citando a Bakunin y a Proudhon: "Románticos, Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas y sus contemporáneos son también individualistas –siendo el individualismo la manifestación del principio burgués, en la política, en la economía social y en la literatura–. El individualismo, 'esa tendencia que impulsa al individuo a conquistar y establecer su propio bienestar, su prosperidad, su felicidad pese a los demás, en

Ahora bien, cuando la crítica al individuo se plantea en términos filosóficos, tanto Borges como Macedonio se dirigen a otros enemigos. Si en términos literarios ellos atacan el individualismo romántico, en términos filosóficos atacan al empirismo inglés (Locke, Berkeley, Hume) y a la tradición política que precede y sucede a esta escuela filosófica (Hobbes por un lado y Spencer y James por el otro), es decir, a la tradición liberal[92]. En el caso de Borges, estas críticas son más visi-

---

detrimento y sobre el lomo de los demás', significa la disolución del vínculo social. Los distintos movimientos modernos a los que da origen forman parte del movimiento general de decadencia en la sociedad" (47).

92 La diferencia fundamental entre Spencer y los teóricos clásicos del anarquismo o anarcosocialismo como Proudhon, Bakunin y Kropotkin consiste en que el primero fundamenta su oposición al Estado en una defensa del individuo y, por lo tanto, de la propiedad privada, mientras que los últimos rechazan radicalmente la idea de propiedad privada y en vez de hacer una defensa del individuo hacen una defensa de la autonomía y el colectivismo, como pudimos ver en el capítulo anterior. Según tal vez el más importante historiador del anarquismo, Goerge Woodcock, en su libro clásico *Anarchism*, Spencer fue una influencia importante para Kropotkin, que cita pasajes completos de *The Man vs the State* (2004). Sin embargo, Woodcock rechaza categóricamente, así como según él lo hace Kropotkin, la inclusión de Spencer en la tradición anarquista debido a que este defiende la propiedad privada. Es nuestro parecer que esa defensa de la propiedad privada de Spencer está fundamentada en la idea que él hereda del individuo burgués. De ahí que con Spencer surge cierta línea que algunos identifican como el anarquismo de derecha y que en Estados Unidos terminó por adoptar el nombre de libertarians, pero que también ofreció las bases filosóficas para liberalismo burgués. El movimiento libertario, sobretodo en el mundo inglés, adscribe a la mayoría de los principios anarquistas con excepción de uno: la abolición de la propiedad privada (ver Gilles Chatalet, *Vivre et penser*, o el texto de 2009 de Ron Paul, candidato primarista a la presidencia de Estados Unidos por el partido republicano, *The End of the Fed*, en donde expone su versión del anarquismo de derecha). El mercado es para los *libertarians* la victoria de una especie de artimaña anarquista para eliminar al Estado. A pesar de ser fierros defensores del capitalismo, los libertarians, por su oposición al estado, son fuertemente antimilitaristas, siendo el mayor grupo de oposición al armamentismo americano desde el seno del conservadurismo. En Latinoamérica este no es el tipo de anarquismo que triunfa como movimiento político, como bien nos dice Ángel Cappelletti:

> En América Latina el anarquismo fue casi siempre anarcosindicalismo y estuvo esencialmente vinculado a organizaciones obreras y campesinas. Hubo sin duda algunos anarcoindividualistas en Argentina, Uruguay, Pana-

má, etc., y también algunos anarcocomunistas enemigos de la organización sindical en Buenos Aires (durante las décadas de 1880 y 1890), pero la inmensa mayoría de los anarquistas latinoamericanos fueron partidarios de un sindicalismo revolucionario y antipolítico (no, como suele decirse equívocamente, a-político). En esto se diferencia el anarquismo latinoamericano del norteamericano. (XI, Cappelletti)

Durante la década de 1880 Spencer escribe el tratado *The Man vs the State* denunciando al ala social reformista del Partido Liberal (Torysm) en Inglaterra. Su argumento, como buen defensor del individuo, consiste en que el partido de izquierda no defiende la libertad del individuo, sino que se dedica a pasar legislaciones paternalistas y coercitivas como lo fueron para él, la reforma agraria irlandesa, la educación compulsoria, las leyes para garantizar la seguridad e integridad física de los obreros, la creación de bibliotecas públicas, así como otros tipos de reformas sociales en la Inglaterra decimonónica. Su argumento es previsible. Estas leyes presuponen que el individuo no es capaz de hacer el bien por sí mismo, y por lo tanto, terminan siendo leyes paternalistas y coercitivas que le arrebatan la libertad de agencia al individuo, que es su derecho inalienable. De manera que en el centro del pensamiento político de Spencer hay un individuo con agencia y con la capacidad de elegir su propio destino. Spencer, pues, ha sido utilizado por la derecha radical como un teórico que permite hacer una defensa del capitalismo (el flujo libre de intercambio de capital privado) y del liberalismo económico frente al estatismo y la propiedad pública. El Estado, para Spencer, solo debería existir para proteger la propiedad privada de sus ciudadanos. Nada más lejos de la sentencia de Proudhon "¡La propiedad es robo!". Nada más lejos del movimiento anarquista argentino que a partir de 1880 le hacía la guerra política en Argentina a la propiedad privada de los grandes terratenientes que se dividían las inmensas extensiones de terrenos en ese país. Así, es interesante cómo estas dos líneas del antiestatismo muestran valores tan opuestos, el uno en defensa del capitalismo y la propiedad privada y el otro en defensa del colectivismo. Como ya se puede ver, los conceptos que están en el corazón de la diferencia entre estas dos tradiciones antiestatistas son "propiedad" e "individuo". Del primero, que nos dirige ya abiertamente a una crítica al capitalismo, nos encargaremos en nuestro próximo capítulo. Un breve examen del concepto de individuo, pues, resultará clarificador, para entender las políticas del anarquismo clásico, frecuentemente confundidas como una forma de individualismo esencialista, y un punto al que recientes teóricos anarquistas han dedicado mucha atención en su intención de presentar a la teoría anarquista como una alternativa de izquierda consistente con la crítica a la subjetividad y a la representación de la tradición posestructuralista. Es la concepción compleja que tiene la tradición anarquista del concepto de individuo lo que permite filosóficamente que el antiestatismo anarquista no pueda ser concebido como una defensa de la propiedad privada

bles en sus escritos de los años veinte, y luego perdurarán en su obra de una manera velada. En ensayos como "La encrucijada de Berkeley" (1925), Borges refuta la idea de individuo y de conciencia en Berkeley y en Spencer; en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio se encarga de refutar a Hobbes y a James. Sin embargo, esta crítica a la tradición individualista del empirismo inglés es un aspecto delicado y complejo en la obra de estos dos autores. En muchos otros momentos, sobretodo en ensayos más dedicados a la inmediatez política, ambos autores usan la tradición individualista-liberal para oponerse a los sistemas políticos de la representación y el nacionalismo, por lo que parecería que acomodan el argumento sobre el yo a un uso literario-metafísico por un lado (en contra), y a un uso político por el otro (a favor)[93]. Este uso político táctico ha hecho que gran parte de la crítica considere la obra de estos autores como una defensa del individualismo liberal, descartando el hecho de que tanto en materia literaria como filosófica se oponen consistentemente y a lo largo de toda su obra al individualismo y asumiéndolo como una azarosa y contradictoria coincidencia[94]. Esta lectura liberal ha bloqueado en gran medida

---

o del capitalismo, y que por lo tanto pueda existir el oxímoron que algunos identifican como el "anarquismo de derecha".

93 Esto es algo que críticos como Bruno Bosteels han destacado. "Borges quien, a pesar de su implacable argumentación en 'La nadería de la personalidad' [contra el individualismo] puede encontrarle un uso político al individualismo argentino sin preocuparse por el 'desfondamiento' de la metafísica del yo" (Bosteels, "Manual de conjuradores", 2001, 255).

94 La obra de Borges y Macedonio ha sido tradicionalmente leída dentro del imaginario político del liberalismo inglés. Annick Louis, por ejemplo, publica dos volúmenes titulados *Borges face au fascisme* (2006) en los que estudia tanto las posiciones políticas de Borges, como sus prácticas literarias, frente a los estados totalitarios. En el corazón de su estudio, aparece un Borges que ataca el imaginario fascista desde la postulación del estado liberal. Bruno Bosteels en su complejo ensayo sobre "El Congreso", "Manual de conjuradores, Borges o la comunidad imposible", indica que la tendencia nominalista de Borges, mediante la cual los particulares siempre desdicen a los universales, produce una clara ideología política en Borges, que Bosteels identifica como el nominalismo político, y que en el fondo, no es otra cosa que la defensa liberal del individuo (un particular) frente al estado (un universal). De aquí que Bosteels resalte la influencia del tratado de Spencer, *The Man vs the State*, en la obra de Borges. Por último, en el caso de Borges, el reciente artículo de Alejandra Sa-

la lectura anarquista de la obra de estos dos autores. Nuestro argumento es el contrario. No podemos no leer una relación entre los usos estéticos y filosóficos anti individualistas y el uso táctico y político de cierto, "pobre" individualismo. La lectura liberal de la obra de Borges y Macedonio se desentiende de esta contradicción entre el uso político y el uso literario y metafísico porque no ha entendido una realidad de contexto histórico de la obra de estos dos autores, contexto en el cual ciertos principios liberales funcionan para la crítica de las doctrinas representativas que están en avance[95]. El anarquismo social le da el

---

linas, "Borges: Fallibility, Liberal Anarchism, and Civic Ethics" (2010), identifica un tipo de anarquismo liberal o burgués en la obra de Borges. En el caso de Macedonio, los críticos Luis Thonis, Todd Garth y Diego Tatián también indican que la preferencia de Macedonio (que Borges repite muchísimo) de un mínimo de Estado, es algo que este saca del pensamiento liberal que prefiere un Estado débil que solo se dedique a proteger la propiedad privada de sus ciudadanos. Nos parece que estas lecturas que hemos citado aquí –Bosteels, Louis y Salinas en el caso de Borges, y Garth, Thonis y Tatián en el caso de Macedonio– son lecturas que caen en la trampa de no leer una relación entre las posiciones políticas de Borges y Macedonio y sus posiciones estéticas y metafísicas. En este capítulo corrijo ese error. La tradición que estos críticos usan para justificar su lectura política (el empiricismo inglés, Spencer y William James) es una tradición que Borges y Macedonio utilizan en sus obras pero con una ampliamente documentada corrección: la idea de individuo. Curiosamente, es así también como el anarquismo social de Proudhon, Bakunin y Kropotkin, leen a esta tradición, como una tradición que provee herramientas tácticas para el anarquismo, pero a la que hay quitarle el concepto de individuo para que funcione como una colectivización de las propiedades y no para afirmar la propiedad privada.

95 Uno de los textos más citados de Borges cuando se trata de establecer una lectura liberal de su obra es "Nuestro pobre individualismo" (1946), texto escrito en el mismo año de la toma de poder de Perón en Argentina. En este ensayo Borges destaca la proclividad argentina a rechazar todas las instituciones representativas como una forma de combatir el Estado, e insiste en que de esa proclividad individualista podría surgir una nueva sociedad argentina. Sus enemigos son los sospechosos de siempre: los nacionalistas, el estado, el populismo, las instituciones. Hacia el final, dice Borges,

> El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el ya casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino encontrará justificación y deberes (II, 40).

mismo uso táctico a la tradición liberal inglesa, sin embargo, al igual que en Borges y Macedonio, el anarquismo social atacará el aspecto individualista de esta tradición. Y es que el anarquismo no rechaza del todo la idea del individuo. Más bien lo desesencializa y lo convierte en el producto de unas fuerzas colectivas. Y en este punto, el individuo, como una resultante, como algo a crear por medio de asociaciones colectivas, es un arma central en la tradición anarquista para enfrentar las subjetividades verticales o arbóreas del capitalismo y del materialismo, como podemos ver en filósofos anarquistas como Deleuze y Guattari, pero tan temprano como en Proudhon[96]. Los centros políticos y económicos de la modernidad capitalista producen unas subjetividades homogenizadoras y las impone o las vende. El anarquismo postula una recuperación del papel de productor de subjetividad que no sea alienante, que no ceda su capacidad productora a los centros de poder. En este aspecto, el arte, como actividad que genera subjetividades grupales, juega un papel fundamental.

En el anarquismo social, en la tradición de Proudhon, Bakunin, Malatesta y Kropotkin, es decir, en la tradición anarquista que es apropiada en Argentina, no hay un individuo esencial y libre que por el valor de sus propios méritos adquiere (o no) un lugar en la sociedad liberal, sino que el individuo es una "resultante" de distintas asociaciones colectivas que lo producen y lo cambian en la medida en que entra en contacto con otras asociaciones colectivas. No existe la ficción liberal de la meritocracia en el anarquismo. La literatura de Borges y Macedonio no es una literatura que relata las exasperaciones

---

Esta cita de Borges ha sido leída como un apoyo a la política liberal individualista en rechazo al totalitarismo. Me parece que esa lectura incurre en una fuerte descontextualización. Borges, sin duda, entiende cómo la tradición individualista liberal es una forma de oponerse al totalitarismo, y en el año en que este texto es publicado, apenas un año después de la caída del Tercer Reich y en pleno auge del estalinismo, ciertamente el liberalismo es un mal menor. No debemos olvidar que a principios del siglo XX la izquierda internacional, ante el avance del fascismo, pacta en muchas ocasiones con la tradición liberal. Así, me parece que hay una diferencia entre táctica y estrategia en este ensayo. Después de todo ese individualismo que Borges cita como posible mecanismo contra el Estado es "pobre", y no tiene otra "justificación" que su oposición a los Estados totalitarios.

96 Ver Guattari. *Las tres ecologías*.

existenciales de un individuo burgués, porque para estos dos autores, el individuo no es sino parte de unas sensibilidades sin un sujeto fijo ("ayoico"), que preceden al sujeto que las experimenta y que continúan más allá de su muerte. El teórico argentino del anarquismo, Ángel Capeletti, ha leído esta relación entre el antiindividualismo político del anarquismo y las artes.

> [Y]a desde William Godwin, [los filósofos anarquistas] atacan el culto a la genialidad artística y la autoridad del 'gran poeta'. Tan nefasta les parece la trivialización del arte por parte de la sociedad burguesa y la prostitución del artista en manos del capitalismo como la idea romántica y parafascista del artista como líder. En todo caso, el ideal del gobierno del poeta o del artista es, para ellos, tan inadmisible como el del gobierno del filósofo o del sabio. Más aún, el poder informal (pero muy real y efectivo) de la 'gran obra de arte' y del 'gran artista' debe ser combatido como una manifestación de una dictadura del gusto y como rémora al surgimiento de nuevas esferas del arte. Muchos teóricos anarquistas (Kropotkin, Rudolf Rocker, Landeur, etc.) han señalado que la decadencia profunda del arte en Occidente coincide con el surgimiento del individualismo burgués y la consolidación del Estado nacional, a comienzos de la edad moderna. En este momento, la obra de arte deja de ser expresión de una comunidad viviente; aparece el artista como un ente privado y solitario. (53)

La crítica antiindividualista al arte en Borges y Macedonio tiene entonces su paralelo con esta tradición anarquista, y tal vez no es un paralelo, sino un origen (*arkhé*), un comienzo.

Así, en Borges y Macedonio, sus subjetividades artísticas pasan de ser las creadoras de un objeto artístico para convertirse en sujeto-objeto del arte. Borges y Macedonio se piensan a sí mismos como efecto de la obra artística, soñados por otro colectivo, que tiende a ser el lector, lo cual nos lleva inevitablemente al uso que hacen ambos de un género que lidia precisamente con la conversión del yo artístico en obra de arte: el autorretrato. Entonces, tras esa conversión del yo creador, a objeto creado por otro(s), soñado por otro, tenemos una

implosión de lo privado, no en lo público (que presupone una institución representativa), sino en lo colectivo, en lo común. El sujeto privado no es más que el producto, la "resultante", de una creación colectiva. No hay distinción pues entre lo ético (concebido como el modo de subjetivización), o las micropolíticas del individuo privado, y la política como relaciones de poder entre individuos. El lugar de los afectos adquiere entonces una dimensión política que no tiene cuando está encauzado en los límites privados de un individuo separado de la colectividad. El trauma melancólico de un poeta en duelo por su amada, por dar el ejemplo de *Museo* o del "El Aleph", es el trauma político de toda una ciudad, en tanto el trauma no se origina en el sujeto privado, sino que es el producto, la creación colectiva, de una serie de nudos sociales. El duelo por la amada, el afecto individual, se convierte en un duelo colectivo que deberá producir respuestas colectivas, modos de cambiar lo político, como vimos en el capítulo IX de *Museo*. En este punto, el sicoanálisis tampoco puede ayudarnos, en tanto los delirios y los traumas en el sicoanálisis todavía tienen su origen en un espacio privado, en el espacio edípico de la familia; mientras que en el anarquismo, los sujetos deliran y se traumatizan no en el espacio privado de la familia sino en espacios geopolíticos antiedípicos que atraviesan (son transversales a) la subjetividad[97].

La politización de los afectos mediante la conversión del artista en obra de arte nos conduce a una conversión del arte en ética, en modos de vivir. Borges y Macedonio no son sujetos privados, sino modos de vida del arte. El arte se expande, se sale de sus series apolíneas. El sujeto intenta parecerse a su autorretrato y no viceversa, en lo que es un desvío ético y político de la autonomía del arte. En la próxima sección nos dedicamos a los textos filosóficos ayoicos de ambos autores, y en la que le sigue estudiaremos la forma del autorretrato en ambos.

97 Ver, en este punto, *El Anti-Edipo*, de Deleuze y Guattari.

La metafísica de la sensibilidad ayoica

> *Toda vida es copia trágica y repetición estúpida de otras vidas.*
>
> José Guillermo Borges, *La Senda*

La escritura de Macedonio es famosa por su tal vez innecesaria y enrevesada complejidad. Una síntesis de sus ideas filosóficas no puede dar cuenta de ese malestar metafísico de la lectura en el que Macedonio sumerge al lector. Nos parece una buena idea incluir aquí una larga cita macedoniana de su tratado metafísico contra el individuo, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928). En esta cita Macedonio trata de esbozar un esquema de sus ideas metafísicas, una suerte de resumen de su libro, y por eso nos parece apropiado citarlo con cierta extensión, y que el lector pueda experimentar un poco el efecto estético de la escritura de Macedonio, antes de pasar a discutirlo punto por punto.

> El ser el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado *interno-externo,* el estado meramente, es decir, lo sentido, y únicamente lo sentido actualmente. El *estilo de ensueño* es la única forma posible del ser, su única versión concebible. Llamo estilo de ensueño a todo lo que se presenta como estado íntegramente de la subjetividad, sin pretensiones de correlativos *externos*, y llamo por eso al Ser un *almismo ayoico*, porque siempre pleno en sus estados y sin demorar correlación con supuestas externalidades ni substancias, tal como es el Ensueño, todo del alma, pleno, absorbente e incomprometido con la llamada Causalidad. Ayoico, o sin yo, porque es una, única la Sensibilidad, y nada puede ocurrir, sentirse, que no sea el sentir mío, es decir, el místico sentir de nadie, desde que no hay pluralidad de la Sensibilidad, que deja de ser, por tanto, una Subjetividad. El ser es místico, es decir, pleno en cada uno de sus estados; esta plenitud significa: no radicación en un yo y no dependencia o correlación con lo llamado *externo*.
>
> No hay fuera de lo que yo siento; no hay lo que otros 'sienten' (otras sensibilidades), ni lo que siente ni es (la Materia). Todo el

> ser está en lo que 'yo' siento; *es plenitud de ser y no apariencia o representación de otras cosas.* [...] El deseo tiene *acción directa* sobre una porción del mundo externo, sobre elementos exclusivamente del orden material, a saber: nuestro cuerpo, que aunque nuestro es absolutamente hecho de la Materia, con la singularidad de que ese minúsculo fragmento del 'infinito' material está concedido milagrosamente a la *acción directa* del alma y que ese sistema fisiológico voluntario, está insertado, ligado a una masa material [...] Caprichoso acontecimiento en el *fantasismo del Ser* es esta vecindad y conjugación de lo que no es, la materia, con lo que es, la sensibilidad; es esta milagrosa inmediación, *irrepresentable* (y por tanto nula, inexistente para el idealismo, pero que el materialismo cree *representarse*) del sentir con lo no sintiente. [...] Nuestro cuerpo es una imagen visual táctil entre otras imágenes, es *una subjetividad influida por otras subjetividades.* [...] [El idealismo] afirma no solo la eternidad de la sensibilidad nemónica (sin la cual la inmortalidad personal es una palabra ociosa del panteísmo; esto mismo, el panteísmo, es un *rótulo sin noción asignable*, es el materialismo en timidez) sino la continuidad incesante de toda Sensibilidad. [...] Las inexistencias para el idealismo son cuatro: Yo, Materia, Tiempo y Espacio. (VIII, 243-246, énfasis mío)

Dice Macedonio aquí que nuestro cuerpo es "una imagen visual táctil entre otras imágenes, es una subjetividad influida por otras subjetividades". Los límites que seleccionamos para establecer nuestra individualidad (siendo el cuerpo el límite más preciso) son tan solo una subjetividad influida por otras, el producto de una colectividad de sensibilidades que produce sujetos. Si la filosofía de Berkeley postula que *esse est percipi*, que todo cuanto existe es tan solo en tanto es percibido (el árbol que cae en el bosque sin nadie que lo perciba no es), Macedonio extrema esta teoría de la percepción de Berkeley para decir que el individuo que percibe y que se mantiene intocable por la postulación de Berkeley también es el producto de la percepción. Es solo una subjetividad percibida por otras subjetividades, una sensibilidad ayoica, o antes del yo, que percibe.

Dice entonces que la sensibilidad "tiene *acción directa* sobre una porción del mundo externo". El concepto de "acción directa", que se repite en varias ocasiones en la cita anterior, es un concepto que Macedonio toma prestado de la tradición anarquista. "Acción directa" en la tradición anarquista se refiere a modos de actuar sobre la realidad social que son inmediatos, es decir, que prescinden de la mediación, en tanto su medio, su forma, es en sí una manera de actuar sobre la realidad social. Muy concretamente, la acción directa del anarquista (también entendida como "propaganda por el acto") se presenta como un modo de activismo más eficiente que la protesta o la propaganda. No es casualidad que las vanguardias artísticas, como vemos en Marcel Duchamp o en Guy Debord y los Situacionistas franceses, practiquen esta misma substitución de la representación por la participación, del arte retinario al arte del acto. Sobre la relación entre artes y el concepto de "acción directa", también podemos tornar al filósofo anarquista Gilles Deleuze que aplica el concepto de "acción directa" del anarquismo a las artes en su texto sobre el pintor Francis Bacon. "[L]a pintura se propone separar directamente las presencias tras la representación [sin embargo] el propio sistema de colores es un sistema de acción directa que actúa sobre el sistema nervioso" (*Francis Bacon,* 1994: 37). Es decir, la obra de arte, cuando deja de cumplir una función de mímesis de lo real, adquiere una relación de inmediatez con el mundo externo a sus marcos mediante la percepción. El arte deja de ser un medio para convertirse en un suceso. Esta relación de inmediatez Macedonio la extiende al plano de la Sensibilidad. El cuerpo está conectado a un plano de lo sensible que es como un espacio de inmanencia sin la mediación de un yo, una sensibilidad sin sujeto que es única, y por lo tanto no está dividida en una pluralidad de individuos. Respondemos todos a los mismos estímulos perceptivos, ¿por qué no suponer que nuestro yo es de hecho la conjunción de esos estímulos que compartimos con los demás?

De la acción directa entre la percepción y lo real, pasamos también a un problema de temporalidad. Lo sentido actualmente para Macedonio es lo único que hay. Es decir, lo que sucedió en el pasado no es sino la relación contemporánea de una memoria, un información guardada en el hipotálamo. Esto es algo que Borges explora en su largo ensayo,

"Nueva refutación del tiempo" (1946)[98]. Por ocasiones, el argumento de Borges se toca con el texto de Macedonio de 1928, por momentos se puede apreciar una suerte de traducción, de parafraseo, de plagio creativo, de escribir en "borgeano" el mismo texto de Macedonio.

> Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso [para sustituir el cogito ergo sum cartesiano] que en lugar de *pienso*, dijéramos *piensa*, como quien *truena* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios e impresiones errantes. ¿Series? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. (II, 147)

Esta cita de Borges, que recoge casi punto por punto los argumentos de Macedonio en la cita de arriba, presenta un registro sutilmente más politizado que el de Macedonio. La negación del individuo viene acompañada de un "gobierno de los actos". Por un lado, ese individuo con gobierno de sus actos viene acompañado del libre albedrío del protestantismo, por el otro, es una alusión a esa consecuencia política del libre albedrío protestante que es el sujeto liberal burgués, como

---

98 El estudio contiguo o simultáneo de *No toda es vigilia* junto a "Nueva refutación del tiempo" es uno que ya han hecho Ana Camblong (*Macedonio*), Julio Prieto (*Sombrología*) y Samuel Monder (*Ficciones filosóficas*). Coincidimos y tomamos prestado de estos textos con la diferencia crucial de que nuestro modo de entender estos textos está atravesado por el anarquismo y no por el estructuralismo. Por último, es importante apuntar las diferencias que estos críticos postulan sobre estos dos textos hermanos y que se podría resumir de la siguiente manera; Borges, didácticamente, traduce los puntos principales de la filosofía macedoniana en su refutación del tiempo, sin embargo, mientras que Macedonio celebra revolucionariamente su hallazgo de una sensibilidad ayoica, Borges, "and yet, and yet", se lamenta melancólicamente de que su filosofía ayoica no encuentre resonancias en su realidad contextual. Mientras que la filosofía de Macedonio lo lleva al chiste como forma para revolucionar el presente (ver Prieto y Monder), Borges convierte su filosofía en una verdad para iniciados, para una sociedad secreta de los que entienden. Como diría Prieto, el humor de Macedonio es revolucionario y la ironía de Borges es conservadora.

lo concibiera en *Two Treatises of Government* (1689) John Locke. Ese yo secreto que gobierna sus actos, esa especie de líder político del libre albedrío, es sustituido por unas "series" de "actos imaginarios e impresiones errantes". Los "actos" en el gobierno del individuo no tienen un origen vertical (la raíz) sino serial, y si esto suena muy deleuziano es porque Deleuze y Guattari leyeron muy bien a Borges antes de escribir sus *Mil mesetas*. Ese individuo que gobierna sus actos está en el centro del pensamiento spenceriano, y Borges lo niega y se burla de él en su texto filosófico más importante. Y esta negación tan fuerte del individuo aparece en el mismo libro donde Borges publica "Nuestro pobre individualismo", texto en el que se anclan erróneamente algunos críticos para argüir sobre una suerte de individualismo liberal en Borges, sin prestarle atención a toda una serie larga en donde Borges deconstruye, siguiendo a Macedonio, a la pieza central de la filosofía liberal que es ese individuo que gobierna sus actos[99].

Más adelante en "Nueva refutación del tiempo", Borges ofrece un ejemplo para entender cómo esta refutación al yo es una refutación al tiempo.

> El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inepto para modificar a los anteriores, aunque no su recuerdo. La desventura de hoy no es más que la dicha pretérita. (II, 148)

De manera que cada estado de la "Sensibilidad" es completamente autónomo, independiente de futuras narrativas que intenten encontrar una continuidad entre lo sentido en el pasado y lo sentido ahora, cada sensibilidad genera a un sujeto distinto. Podríamos pensar aquí en el río de Heráclito, parábola recurrente en la obra de Borges. No se puede entrar al mismo río dos veces, no solo porque el río deja de ser el mismo, sino porque uno nunca es el mismo en dos ocasiones distintas.

---

[99] Para la lectura individualista liberal de Borges ver notas número 92-95 y la nota número 52.

Esta falta de continuidad en el individuo es algo que el anarquismo explica como una "resultante". En sus *Revolutionary Pamphlets* (1927) dice Piotr Kropotkin (1842-1921) que

> [t]aken as whole, man is nothing but a *resultant*, always changeable, of all his diverse faculties, of all his autonomous tendencies, of brain cells and nerve centres. All are related so closely to one another that they each act on all others, but they live their life without being subordinated to a central organ- the soul. (119-120)

Kropotkin, que famosamente utiliza imágenes de la biología como analogías para explicar sus ideas anarquistas, lleva al extremo su idea del individuo como resultante en esta cita. La imagen, sin embargo, es muy efectiva. El individuo, para empezar y contrario a su etimología, es divisible. Está compuesto por una serie de unidades autónomas ("facultades", "tendencias", "centros nerviosos") tan cercanas las unas de las otras que cada una afecta a todas las demás, pero sin abandonar su autonomía. El individuo, pues, ya es una colectividad anarquista en el imaginario de Kropotkin. Pero esas "unidades autónomas" que en colaboración crean al individuo son también condiciones sociales, culturales y discursivas, y sobre todo, esas unidades autónomas son también formas de vida comunitaria. Todas las unidades autónomas están, a su vez, en constante cambio y asociación con nuevas unidades autónomas. Es importante volver aquí a algo que decíamos sobre Kropotkin en el capítulo anterior. La obra principal de Kropotkin, su monumental genealogía de la *Ayuda mutua*, es ante todo una refutación evolutiva del argumento principal del darwinismo social de Spencer; el factor evolutivo determinante en el planeta no es la competencia entre individuos sino la colaboración de las especies. Es la colaboración, según Kropotkin, la que genera los individuos.

En este sentido, no hay más individuo que el individuo presente. Mañana cada individuo es ya otro "compuesto de potencias". Cada sensibilidad, dice Macedonio, crea una subjetividad plena, autónoma y atemporal. Fuera de esta sensibilidad, no hay nada. Eso significa que esa sensibilidad no es una representación de un objeto externo. Lo único que hay es esa sensibilidad plena en ese momento pleno. A esto

lo llama Macedonio el "estilo de ensueño". Como en los sueños, las imágenes no representan un objeto afuera de la percepción, sino que la imagen misma es parte de la Sensibilidad autónoma, la imagen misma es una subjetividad. Ya nos dice Borges que quien se interna en las tragedias de Shakespeare no está leyendo lo que un escritor isabelino del siglo XVII escribió, sino que quien lee a Shakespeare *es*, en ese momento pleno, Shakespeare. Y es en este sentido que dice Macedonio que no hay otras subjetividades fuera de la propia, y es importante subrayar ese "afuera". No hay un Shakespeare fuera del que "yo" leo en ese momento. Alguno dirá que nos podemos "representar" a un Shakespeare utilizando el material histórico y crítico que tenemos de quien escribió aquellas tragedias durante el siglo XVII. No obstante, dirá Macedonio que esa supuesta representación no tiene un afuera referencial, sino que es parte de la Sensibilidad actual, y ese es nuestro propio devenir Shakespeare. Este es, curiosamente, el motivo del último cuento que escribirá Borges, "La memoria de Shakespeare" (1983), en donde la literatura (o la vida individual) deviene una suerte de palimpsesto eterno, de escrituras sobre escrituras, de memorias sobre memorias, inseparables pero a veces distinguibles.

Es legítimo preguntarse, entonces ¿por qué esta sensibilidad que postula una especie de yo único compuesto de innumerables series con acción directa, es considerada ayoica, o sin yo? Dice Macedonio que es ayoica porque siendo la Sensibilidad la única productora de subjetividad, no hay subjetividades fuera de ella, y por lo tanto el yo equivale a un "nadie". "Yo" es el producto de una sensibilidad en un momento preciso y ese momento preciso es pleno, "yo", pues, es "cualquiera" (o simplemente "alguien", personaje de Borges en "Utopía de un hombre que está cansado"). El "yo" es una categoría de individualidad y de distinción (el yo está en oposición a otro, a una pluralidad) que no es necesaria una vez se comprueba que no hay afuera de la sensibilidad que lo produce. No hay pluralidad en la Sensibilidad, dice Macedonio, y esto es algo que Borges explica muy bien cuando dice en "Nueva refutación del tiempo" que

> el que mata a un solo hombre, destruye al mundo; si no hay *pluralidad*, el que aniquilara a todos los hombres no sería más culpable

> que el primitivo y solitario Caín [...] Yo entiendo que así es. Las ruidosas catástrofes generales –incendios, guerras, epidemias– son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos. (II, 150)

La "Sensibilidad" es un estado atemporal (sin pasado ni futuro) que constantemente produce subjetividad. Cada sensación es así absoluta e infinita. El dolor ante la muerte de un ser querido (que Macedonio explora en *Museo*), por ejemplo, es una afección atemporal y ayoica en tanto sucede de una manera absoluta y sin pluralidad. La razón por la cual nos parece que esa afección (la muerte de un ser querido) puede sucederle en varias ocasiones a un mismo yo, o a muchos "yoes"; es la ilusión del espejo multiplicado del que habla Borges. Es un mismo dolor, siempre eterno. Como dice el narrador del cuento de Borges, "Emma Zunz", ante la muerte del padre de la protagonista, "La muerte de su padre es lo único que había sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fin" (I, 603)[100]. Cada afecto, pues, es una resultante de algo extrasubjetivo, y en este sentido, el afecto se politiza.

El concepto de "resultante" que utilizan tanto Proudhon, Bakunin como Kropotkin para explicar al individuo es uno al que la crítica anarquista contemporánea ha vuelto, en vista de las revisiones que el posestructuralismo ha hecho sobre el concepto de subjetividad[101]. Como bien indica Daniel Colson, una resultante es cualquier fuerza colectiva mediante la cual surgen nuevos conceptos y nuevas realidades (227). En la filosofía anarquista no existe ningún principio, comienzo ni ser inicial. Dios, la nación, el sujeto, todas las llamadas "grandes narrativas" en la condición posmoderna, son tan solo "resultantes" temporales y no causas iniciales. Para el anarquismo la división

---

[100] Diego Vecchio en su complejo libro sobre Macedonio Fernández, *Egocidios*, le dedica una sección a las "percepciones sin sujeto" en la obra de Macedonio. Dice Vecchio que para Macedonio el sujeto es también una percepción, es decir, que la subjetividad es el producto de una percepción y no la causa de ella.

[101] Pienso sobre todo en *Autrement qu'être* (1974) de Emmanuel Lévinas, texto que es importantísimo para la crítica que hace la deconstrucción como movimiento posestructuralista. Para un examen de la crítica a la subjetividad en el posestructuralismo ver los libros de Eduardo Cadava (ed.) *Who Comes After the Subject?* (1991) y de Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction: Levinas and Derrida* (1999).

entre individuo y colectivo, entre lo público y lo privado, pues, es una falacia burguesa para legitimar la propiedad privada, en tanto cada individuo es un colectivo de fuerzas y cada colectivo genera individualidades en movimiento, series.

> El propio ser humano, con las ilusiones de su yo, de su conciencia y de su libertad, es una resultante, un *'compuesto de potencias'*, nos dice Proudhon [...] Esa manera de ver vuelve a encontrarse en Bakunin, cuando explica que 'cada hombre' no es 'más que la resultante de una cantidad innumerable de acciones, de circunstancias y de innumerables condiciones, materiales y sociales, que continúan produciéndolo en tanto viva', y esto al mismo título que la totalidad de lo que es: 'la solidaridad universal [...] no puede tener el carácter de una causa absoluta y primera; al contrario, no es más que una 'resultante' (subrayado de Bakunin), siempre producida y reproducida nuevamente por la acción simultánea de una infinidad de causas particulares. (Colson, 228)

La idea de "resultante" del anarquismo es importantísima para entender el aspecto radicalmente antiprescriptivo de esta tradición de filosofía política. En el anarquismo todo está en movimiento, ninguna idea (Estado, individuo, dios, propiedad) permanece fija e inamovible. Este es el atractivo y a la vez la maldición de la tradición anarquista; mientras que otras ideologías se construyen en base a un valor inamovible (sea dios para los religiosos, el ciudadano para los republicanos, el individuo para los liberales o el materialismo histórico para los marxistas), el anarquismo no tiene fundamento estático.

Para Proudhon la democracia liberal aniquila al individuo en la representación. Un individuo, en tanto tal, no puede ser representado por otro, y en este punto el anarquismo trabaja una fina línea, resistiendo ambos lados del opuesto entre representación e individualismo. Propone Proudhon que entre los individuos no haya representación (y por lo tanto dominación) de unos sobre otros sino "relación".[102] Solo

---

[102] Frederic Jameson, en su clásico *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), curiosamente, destaca la sustitución del concepto de repre-

puede haber individuos en "relación". En la representación, por el contrario, solo puede haber sujetos, es decir, sometidos, sujetados. En las relaciones cada individuo necesariamente está en cambio en tanto los términos de sus relaciones cambian. Las relaciones colectivas producen nuevos individuos constantemente. Las formas de pensar, los valores identitarios, las "formas de vida", están en constante cambio y redefinición, creando nuevos individuos en cada momento, y haciendo imprescindible la consideración de las fuerzas colectivas en cada caso para entender a los individuos que las van conformando. Ningún individuo permanece siendo el mismo, sino que se reagrupa y se hace otro, es un "compuesto de potencias" siempre deviniendo otro de lo que es, siempre dejando de ser lo que era para ser otra cosa, lo que nos lleva a cuestionar el uso mismo de la palabra "individuo" en el anarquismo. De manera que cualquier sentimiento de individuación, cualquier forma de intimidad, cualquier "forma de vida", es el producto de una relación colectiva. Nuestras más íntimas memorias, nuestros más íntimos sentimientos, nuestras formas de vivir, nuestras ideas, y por qué no, nuestras formas de amar, no tienen origen en nuestra individualidad. Son el resultado de otras formas de memoria, otras formas de sentir, de amar, otras formas de vivir, que han coincidido para producir un individuo potencial, que será recodificado tan pronto como esas otras formas se reagrupen. Es la idea tan presente en Borges y Macedonio de que todo es una cita. Es en este sentido que el concepto de política en el anarquismo no distingue entre lo público y lo privado, nuestras formas de pensar y de vivir, lo que podríamos llamar en términos deleuzianos como micropolíticas, son tan políticas como lo son nuestras formas de organización social; sobre todo si pensamos que el anarquismo propone una organización social antipolítica que prioriza las escalas más mínimas sobre las macrohomogenizantes, tanto lo público como lo privado implosionan en lo común[103]. El universo está

---

sentación y de expresión (concepto que supone un individuo) por el de "relación", como una característica del arte posmoderno (30-45).

[103] Podríamos proponer el sugestivo término de *eticapolítica* ante la falta de un mejor concepto para describir la postulación de un proyecto que no distingue entre el espacio subjetivo de la ética y el espacio público de lo político. Un término que surja de la implosión del individuo en la colectividad, del plano

condensado en lo particular, y lo particular es siempre ya el universo mismo, como un Aleph. La ética es siempre ya un accionamiento político. Si por un lado la lógica del liberalismo burgués y del capitalismo pone su énfasis en defender a un individuo con libre albedrío, y, por el otro lado, el marxismo propone la creación de un nuevo estado de representación (la dictadura del proletariado), nos encontramos que la metafísica ayoica de nuestros autores no responde ni a la lógica individualista del liberalismo burgués, ni a la lógica marxista del estado de representación.

Aquí tenemos que volver a la lectura que hacen Borges y Macedonio de Spencer y los empiristas ingleses para entender las políticas concretas antiliberales que hay en la concepción del individuo de Borges y Macedonio. Pensemos en Locke y su idea de *tábula rasa*, bastante radical en su momento. Para Locke, en su *Two Treatises of Goverment*, cada individuo es único y no le debe nada a ningún principio innato (la propiedad o los títulos nobiliarios), o externo a su individualidad. Cada individuo es una persona propia. No es muy diferente la posición de Berkeley, que refuta la realidad, pero no refuta la conciencia del que percibe. Berkeley continúa la tradición del *esse est percipi* pero para refutar la existencia de los objetos y del espacio[104].

---

de absoluta Sensibilidad del que habla Macedonio Fernández en donde no hay pluralidades y en donde cada afecto es atemporal y "ayoico". La ética, pensada en el contexto de la filosofía continental y de los usos que se le ha dado a ese concepto a partir de los textos ya clásicos de Emmanuel Lévinas o de Jacques Lacan, es un concepto que se refiere a formas de constitución de subjetividad, mientras que la política se refiere a las formas de constitución de lo colectivo, de lo público o, en fin, de la polis. Ahora bien, si en el plano de la Sensibilidad que postulan Borges y Macedonio no hay fronteras entre lo subjetivo y lo colectivo, entre lo privado y lo público ¿cómo encontrar un término que dé cuenta tanto de las formas de constitución de lo subjetivo como de lo objetivo? Nos falta una palabra que con suerte encontrará un lector futuro. Digamos que, en el corazón de la metafísica de estos dos autores, la oposición entre el individuo y el Estado no funciona. Quizá, el término que estamos buscando, ayudados de Rancière y de varios innovadores grupos políticos que van surgiendo por el globo, podría ser el de lo común, los llamados "commons", las cosas que nos pertenecen y nos constituyen a todos, los materiales de la reproducción de la vida.

104 Borges resume las ideas de Berkeley en "Nueva refutación del tiempo" de la siguiente manera, tan solo para luego extender las refutaciones al tiempo y al individuo que hace Berkeley del espacio. Borges también refiere a Hume

Macedonio construye sobre la idea de *esse est percipi* como fundamento de su idea de Sensibilidad, pero para refutar al sujeto (el sujeto es una percepción más). Estas ideas filosóficas del empirismo inglés son fundamentales para el surgimiento de la noción de individuo del liberalismo[105]. Toda la realidad material puede refutarse (y por tanto explotarse y venderse), pero no el individuo y su "mérito". Axioma que podríamos aplicar inversamente a cierto marxismo: toda individualidad puede refutarse, pero no sus condiciones materiales. La metafísica ayoica y atemporal de la Sensibilidad, no es consistente con ninguno de estos axiomas.

Borges y Macedonio se dedican a llevar los métodos filosóficos del empirismo inglés al extremo, haciéndole una crítica a la idea de individuo en esta tradición. Como ya hemos visto hasta aquí, Borges utiliza los métodos de refutación de la realidad y el idealismo de los empiristas en contra de ellos mismos en los ensayos "La nadería de la personalidad", "La encrucijada de Berkeley" y más sistemáticamente, en "Nueva refutación del tiempo". En estos tres ensayos Borges se dedica a extender al tiempo y al individuo la refutación que hacen los empiristas ingleses al espacio y la realidad. Es en este contexto que Borges se dedica a hacer una refutación de la idea de conciencia individual en Spencer en las últimas páginas de "La encrucijada de Berkeley" semejante a la crítica que hará Macedonio a William James en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, a quien Macedonio le

---

y curiosamente ignora a Locke, que es el primero en esta tríada de filósofos ingleses, al que Berkeley y Hume reaccionan.

Berkeley afirmó la existencia continua de objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe, Dios los percibe; Hume, con más lógica, la niega (*Treatise of Human Nature*, I, 4, 2); Berkeley afirmó la identidad personal, "pues yo no meramente soy mis ideas, sino otra cosa: un principio activo y pensante" (Dialogues, 3); Hume, el escéptico, la refuta y hace de cada hombre "una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez" (obra citada, I, 4, 6). Ambos afirman el tiempo: para Berkeley, es la "sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan" (*Principles of Human Knowledge*, 98); para Hume, "una sucesión de momentos indivisibles" (II, 147).

[105] Para un estudio sobre la relación entre el individuo de Locke y el nuevo orden capitalista-burgués que comienza con la revolución liberal, ver Macpherson, *The Political Theory of Possesive Individualism: from Hobbes to Locke*.

sugiere que las emociones son también creadoras de subjetividades de la misma manera que son creadoras del mundo. De manera que la influencia de los empiristas ingleses en Borges y Macedonio tiene que ser tomada con mucho cuidado. Hasta el día de hoy la crítica ha considerado tristemente el proyecto filosófico de estos dos autores como una glosa, descontextualizada, a la tradición idealista que va genealógicamente de Locke, Berkeley y Hume a Spencer y William James, sin atender a la importante refutación que hacen estos dos autores de la idea de individuo claramente en contra de esta tradición filosófico-crítica. Curiosamente, también tendríamos que atender esa tradición filosófica, poco comentada en el presente por la teoría o la filosofía continental, en su relación con políticas alternativas como el anarquismo. En este punto las ideas de Borges y Macedonio sobre el individuo son muy influyentes en el pensamiento anarquista contemporáneo de una manera genealógica, en tanto su metafísica ayoica fue una influencia crucial en los trabajos de Deleuze, Guattari y Foucault, siendo estos cruciales para la filosofía anarquista contemporánea.

Una resultante: el autorretrato

La ironía es conservadora –el humor, revolucionario
Julio Prieto, *De Masa Menos*

Borges y Macedonio convierten a "Borges" y a "Macedonio" en figuras estéticas, atemporales y descontextualizantes. Es una consecuencia de lo metaliterario que refiere al modo de producción literaria como un conflicto de la trama, y al hacer esto, convierte al sujeto creador en parte de la obra artística. Borges y Macedonio, que exploran consistentemente en sus ficciones lo metaliterario, terminan por convertirse en parte de sus obras. Y de esta relación entre obra y vida surgen dos consecuencias. La primera es que surge un estereotipo. Borges es el poeta ciego, el tímido y tartamudo bibliotecario que se lamenta de su falta de experiencia. Macedonio es el metafísico loco que está en un perpetuo duelo por la muerte de su amada. Son estereotipos complementarios, como decir Platón y Sócrates. Pero estas

caracterizaciones que parecen individualizarlos, son el producto de una creación colectiva, que fácilmente pueden reaparecer en otros personajes[106]. La segunda consecuencia de este tipo de relación entre obra y vida, es que surge una ética. El arte es la confección de una serie de reglas para vivir, en tanto su función es crear una subjetividad. Entonces, tenemos que el autorretrato que domina una gran parte de la obra de Borges y Macedonio, no es un autorretrato como representación, una forma que trata de copiar al yo externo, sino lo contrario. El yo externo trata de parecerse al autorretrato y no viceversa. El retrato es la compilación de unas reglas para vivir y de una ética, que ha de ser imitada por el retratado, en el caso de Borges se convierte en una ética de la lectura, en la lectura o la biblioteca como un modo de vivir en sociedad, en el caso de Macedonio, siempre más radical, el autorretrato se convierte en el de un sujeto nómada y vagabundo preocupado con los trabajos del hogar y de la higiene, del amor y la "vida buena" del anarquismo.[107]

---

[106] Borges, el poeta ciego, también es Milton, también es Homero, y también es Jorge, el famoso personaje de *Il nomme della rosa* (1980) de Umberto Eco. Macedonio, el filósofo enfermo y melancólico, también es Diógenes el cínico, también es Nietzsche, y también es Macedonio, el personaje de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

[107] Estas dos consecuencias de la relación entre obra y vida están muy relacionadas a los personajes conceptuales y las figuras estéticas que teorizan los filósofos anarquistas Deleuze y Guattari en su famoso *Qu'est que la philosophie?* (1991). Para estos dos filósofos hay en la historia de la filosofía ciertos personajes que más que individuos son el devenir de conceptos filosóficos o de afectos artísticos. Al primero le llaman personaje conceptual y al segundo figura estética. Ejemplos del primero son "El Idiota" de Descartes, el Dionisio de Nietzsche, o el Sócrates de Platón. Estos son personajes, según Deleuze y Guattari, que por un lado, adquieren autonomía de sus autores y recorren a lo largo de la historia de la filosofía (podríamos decir que Macedonio, como personaje conceptual, es Sócrates), y que por el otro, se van apoderando de sus autores. Así, Nietzsche, por dar un ejemplo, a veces firma como "Dionisio crucificado". Ejemplos de las figuras estéticas en Deleuze y Guattari son Don Juan, el Bartleby de Melville, o "El Idiota" de Dostoievski. Según Deleuze y Guattari hay colaboraciones entre los personajes conceptuales (que son un devenir personaje de conceptos filosóficos) y las figuras estéticas (que son un devenir personajes de afectos artísticos), a veces los unos devienen los otros y viceversa, pero siempre actúan con independencia de sus contextos, y más que

Una constante de la lectura que se ha hecho de Macedonio desde los setenta consiste en acusar a Borges de crear la noción de que en Macedonio lo importante eran las lecciones orales y no la escritura, como si Macedonio fuera un Sócrates porteño. Sin duda, en el texto biográfico que Borges escribe sobre Macedonio en 1960 a propósito de una breve antología de la obra literaria del maestro, Borges levanta muchos de los clisés que hoy siguen vigentes sobre la figura de Macedonio: que no le importaba lo que escribía y que no le interesaba el arte de escribir bien, que su voz era infinitamente superior a sus textos, que era pobre y medio vagabundo, que se mudaba constantemente de domicilio, que no le interesaba leer mucho, en fin, que era un genio perdido en la oscuridad de su propio pensamiento. El prólogo de Borges, en lugar de hacer un comentario crítico a la literatura del maestro (lo que correspondería en una antología), se organiza en anécdotas sobre su vida. El argumento de Borges desde el principio consiste en la excentricidad de Macedonio, que privilegia la vida y la conversación por encima de la rigurosidad de la escritura y el éxito literario. Me parece que la siguiente cita del prólogo de Borges recoge el tono general de ese texto.

> Años después de la muerte de Macedonio, leí que en ciertos monasterios budistas el maestro suele avivar el fuego con algunas imágenes santas o destinar a empleos infames los libros canónicos, para enseñar a los novicios que la letra mata y el espíritu vivifica; pensé que esta curiosa noticia se conformaba con los hábitos mentales de

---

individuos, son colectivos. Sin embargo, en lo que toca a la confección de ese estereotipo que surge a raíz de la escena de lo metaliterario, y la concepción del arte como una ética de vida, encuentro que lo que hacen Macedonio y Borges con sus autorretratos está muy relacionado a la idea del arte dionisíaco de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872). El arte dionisíaco en Nietzsche se distingue del arte apolíneo, entre otras cosas, porque el arte dionisíaco hace que el artista sea parte de la obra de arte, mientras que el apolíneo mantiene una distinción entre el artista y la obra, entre sujeto y objeto (121-123). El arte dionisíaco, mediante la intoxicación y el goce, absorbe al autor como parte de la obra artística, haciendo obsoleta cualquier oposición entre objeto y sujeto autorial.

> Macedonio, pero que a este le hubiera fastidiado que yo se la refiriera, dado a que repudiaba lo exótico. (IV, 58)

Borges enaltece a Macedonio como si fuera un gran maestro espiritual, cuyos textos son repudiables comparados con su vida. Borges queda en el lugar del discípulo, el lugar de Platón, que escribe las ideas de Sócrates. Macedonio es la experiencia, el ejemplo de un modo de vida desprendido de la acumulación de capital monetario o cultural, y él está condenado a la escritura, a la biblioteca donde no puede ser un ejemplo de vida, pero puede contar o transcribir esa vida. Sin duda hay una traición de parte de Borges en ese prólogo; Borges se niega a comentar el texto del maestro, y se dedica a la anécdota. No es nuestra intención aquí aprobar o repudiar estas conjeturas sobre Macedonio[108]. Sin embargo, nos parece que Borges en su traición a la escritura de Macedonio está siendo bastante fiel a un proyecto intrínseco al texto macedoniano, ya que la escritura de Macedonio, tanto por su estilo excéntrico como por su *performance* retórico, se construye bajo un tipo de personaje colectivo: el del metafísico loco y pobre que suelta de a poco verdades de vida incomprensibles para sus discípulos. El lenguaje escrito de Macedonio, lleno de subordinadas, desvíos y distracciones retóricas, lleno de chistes perspicaces que diluyen sus argumentos y de neologismos completamente innecesarios, no se parece a la de los escritores de su generación (pensemos en Lugones y en Güiraldes) ni a la de sus discípulos inmediatos (Borges y Marechal siendo los más eminentes). Su lenguaje textual es el primer "mensaje" de su texto, ese es su primer "argumento". El lector que por primera vez se sienta a leer cualquier texto de Macedonio reparará en su lenguaje antes de reparar en cualquier influencia literaria, o argumento metafísico, o trama narrativa. Al reparar en el lenguaje de Macedonio, la primera pregunta que le llega a este lector primerizo es "¿quién escribe esto y por qué escribe así?". La escritura en ese momento

[108] Álvaro Abós acomete la ardua empresa de hacer una biografía de Macedonio que rete al mito de Macedonio, cuyo resultado es su fantástico *Macedonio Fernández: La biografía imposible* (2002). Por su parte, Mónica Bueno escribe un importantísimo texto para los estudios macedonianos sobre los textos escritos por el Macedonio joven, publicados mayormente en revistas y otros diarios inéditos (ver *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo*, 2000).

produce la vida, y la traición de Borges entonces no es solo a la escritura de Macedonio, es también a la vida que esta escritura produce.

La literatura de Macedonio contesta a la pregunta (¿quién escribe así?) mucho antes de que Borges lo hiciera en su famoso, y para algunos, infame, prólogo. En la continuación a *Papeles de recienvenido* (1944), titulada *Continuación de la nada* (1944), hay una sección titulada "A fotografiarse". Esta sección a su vez está dividida en cinco subsecciones que son subtituladas como "Pose no 1", "Pose no 2", etc. El autor "posa" ante el lector y lo invita a ver a quien escribe. Para la sorpresa de los que hemos leído los textos críticos que repudian la mitificación que hace Borges del maestro, nos encontramos con que Macedonio confirma (cronológicamente antes del texto póstumo de Borges) todos los clisés sobre su persona. El clisé de que Macedonio era pobre, desnutrido y descuidado de su apariencia personal es uno de los primeros que se confirma: "soy bastante pobre [...] soy flaco y más bien feo [...] Mi altura no es mala; depende del uso" (85). El clisé de que era medio vagabundo y estaba constantemente mudándose, como un nómada urbano por los barrios de Buenos Aires, también se confirma: "tuve que mudarme de domicilio –lo que con menos motivo ejecuto más o menos mensualmente" (87). En la "Pose no 4", titulada, "Biografía por correo", Macedonio incluye una supuesta carta que le envía Pedro Olazábal (por el estilo de la escritura de la carta podemos suponer que también fue escrita por Macedonio) en donde, nuevamente, Macedonio hace un autorretrato de hombre excéntrico y descuidado: "Allá, en su cuarto de la calle Guido, abrigado por tres o cuatro chaquetas de punto bajo el sobretodo, envueltos la cabeza y el cuello en una bufanda gris de la que se escapaban unos lacios mechones blancos" (89). El clisé sobre el descuido de la escritura, o el mito del escritor ágrafo, también se confirma en estas poses: "Soy un convencido de que jamás sabré escribir" (85), "Nunca admití dinero por colaboraciones o libros míos, porque no puedo escribir bajo compromiso. Cuando tengo algo escrito soy yo que pido lo publiquen. Y de todos modos mis lectores caben en un colectivo y se bajan en la primera esquina" (93). Por último, Macedonio incluso confirma el clisé socrático mediante el cual el maestro espiritual le deja a los discípulos el deber de escribir sus lecciones y de darle fama, cuando dice en la "Pose no 5" que

> Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis. (90)[109]

Macedonio se retrata ante el lector. Esto para nada quiere decir que quien Macedonio presenta como autor en esos autorretratos sea una imagen fiel y fidedigna a su realidad, lo cual ya ha sido probado falso por la crítica. Macedonio no era pobre ni era un vagabundo, Macedonio no era ágrafo (por lo contrario, hoy podemos confirmar que la obra de Macedonio es más extensa que la de Borges), y, Macedonio no vivió el resto de su vida después de la muerte de Elena de Obieta en melancólico celibato, puesto que volvió a enamorarse y vivió una vida más o menos doméstica durante sus últimas décadas[110]. Algo que se pierde en la manera en que Borges retrata a su maestro es la increíble coherencia en la obra de Macedonio. Desde su primer texto publicado en 1898 hasta los últimos textos escritos antes de morir en 1952, Macedonio ahonda con impresionante consistencia (con más consistencia que el mismo Borges, cuyo estilo en las últimas décadas sufre una caída, quizá debido a su ceguera) en los mismos problemas estéticos y éticos produciendo una obra que por seis décadas se dedica a ahondar cada vez en el acto de imaginar un mundo sin 'yo'. Leer la obra completa de Macedonio es la aventura metafísica de una alegría egocida.

También es cierto que Borges, incluido ahí en una de las poses, incluido Borges en el autorretrato de Macedonio como usurpador, es,

---

[109] La concepción anarquista de propiedad intelectual que se desprende de esta cita es algo que estudiaremos en detalle en el próximo capítulo.

[110] En el ensayo "El amor secreto de Macedonio Fernández" publicado en el diario *La Nación* (27 de febrero de 2009) Daniel Attala escribe sobre el segundo gran amor de Macedonio que es Consuelo Bosch con quien tiene una relación duradera después de la muerte de Elena de Obieta. Attala hace un buen trabajo en exponer las implicaciones críticas de este aspecto biográfico que parece ser un tabú de la crítica.

en efecto, un usurpador, y en esto, la crítica sobre Macedonio está bastante clara. Lo que constituye hoy la "originalidad" de Borges, sus más grandes innovaciones, su ejecución de una literatura conceptual, de un yo conformado de citas, de una biblioteca tan grande como el universo, esas y muchas de las otras ideas que constituyen esa súper figura que hoy es Borges, provienen de los textos de Macedonio. Tal vez podemos distinguir tan solo una de las cualidades "originales" que constituyen a "Borges" que no proviene de Macedonio, y que no es menor: el estilo de su escritura. Todavía seguimos aprendiendo (cada vez más con los estudios genéticos de los manuscritos de Borges que comienzan a salir[111]) sobre la obsesión que tenía Borges de corregir sus textos hasta la perfección. En tomos como *Ficciones* o *El Aleph* en particular, la escritura de Borges se convierte en un artificio del detalle, el adjetivo perfecto, el ritmo preciso. Es decir, su estilo de escritura es el opuesto al de Macedonio, y hasta eso podemos decir que le viene a Borges de Macedonio, como reacción, como quien quiere por fin añadir algo al pensamiento de Macedonio que se colectiviza con él, y es gracias a ese cambio de estilo (la noción de estilo, tan fuerte en Borges, también la adquirió de Macedonio) que hoy llegamos a Macedonio después de o gracias a Borges. Más que restar méritos al laborioso discípulo de Macedonio, nos parece que la vuelta de tuerca que le hace Borges a las innovaciones estéticas de su mentor termina potenciando increíblemente la obra de Macedonio, visibilizándola a su manera. En un efecto curioso, el sucesor *influencia* a su precursor ante los ojos del lector contemporáneo. La potencia de la obra de Macedonio, de su estética anarquista, depende absolutamente del trabajo estilístico de su sucesor. Incluso la misma forma del autorretrato humorístico se la roba Borges a Macedonio.

El autorretrato, como el mismo Macedonio nos dirá, tiene independencia de él, y poco a poco va tomando el territorio de su vida. En la "Pose no 3" titulada, "Biografía de mi retrato" dice Macedonio de una linda foto que le tomaron que "después de ese exitoso retrato he trabajado quince años para parecérmele, que tal es la dificultad" (87). "Así

[111] Ver el vertiginoso libro Daniel Balderston *How Borges Wrote* (2019) en donde el devoto crítico de Borges cuidadosamente analiza los manuscritos de Borges y sus infinitas tachaduras y revisiones.

como tan lozana imagen de una fisonomía otra me constriñó al plan de mostrarme lo menos posible en persona para que siguiera vigente y aprovechando a lo sumo el retrato" (88). Macedonio reconoce la diferencia entre el autorretrato que su escritura ha creado y su vida misma. Pero también reconoce cómo el texto literario que ha creado ese retrato toma, sustituye y suplementa su propia vida. Macedonio celebra la pérdida de su yo en el retrato de autor, y hace todo lo posible para vivir como si fuera esa fotografía. El arte se convierte entonces en un medio para construir un modo de vida a ser ejecutado. El arte concebido así, ya quitada su función de representación, tiene "acción directa" sobre la vida, su función es ética y política tanto como es estética, un gesto que une a Macedonio con los textos teóricos de Wagner (*El arte y la revolución*) y con la teoría de arte dionisíaco del primer Nietzsche.

Este mecanismo mediante el cual el personaje colectivo sustituye y se apodera de la subjetividad del autor, como una foto que le requiere al fotografiado a que se le parezca y no viceversa, es algo que Borges aprende muy bien de Macedonio. Pensemos en un texto como "Borges y yo" (1960), publicado curiosamente el mismo año que Borges publica el texto biográfico sobre Macedonio. Al igual que Macedonio, quien distingue entre la vida de la foto y la del fotografiado, Borges en este texto, distingue entre "Borges", esa subjetividad que es producto de sus textos, y "yo" que es la subjetividad que queda afuera del Borges textual, y que es tanto irreconocible como irrepresentable. Ahora bien, al igual que Macedonio, Borges distingue entre su "función autor" (término foucaltiano) y él, tan solo para luego demostrar cómo la "función autor" o el retrato de autor se va apoderando de lo que queda de subjetividad.

> Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir al otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) [...] Hace años yo traté de librarme de él, y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora [...] Así mi vida es

> una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál es el que escribe esta página. (*OC* II, 197)

Tal vez la gran diferencia entre "A fotografiarse" y "Borges y yo", textos muy análogos en su argumentación sobre la emergencia de un personaje colectivo de autor que remplaza al autor, es el tono. Borges se lamenta de que la función autor se trague su subjetividad, Macedonio, por el contrario, la celebra. Borges expresa la actividad mediante la cual el arte produce subjetividades a través de la ironía, Macedonio la expresa a través del humor. Y como nos dice Julio Prieto, la ironía de Borges tiende a ser conservadora, se expresa para que unos pocos la entiendan y para reírse de quienes no, mientras que el humor de Macedonio se da revolucionario para que todos se rían. Y tal vez, esta diferencia entre "A fotografiarse" y "Borges y yo", sea una de las diferencias principales entre estos dos escritores.

Mucho se ha escrito sobre las maneras en que Borges practica el arte del autorretrato. En *El factor Borges* (2004), Alan Pauls perspicazmente analiza las maneras en que Borges a lo largo de su obra toma mucho cuidado en la confección de una persona autorial, lo que Pauls llama "el factor Borges", que hace con que identifiquemos su voz, su imagen y su literatura al toque. En *Memoires de Aveugle* (1991) Derrida discute con cierta extensión la manera en que Borges se autorretrata como ciego y se autoinserta en la larga tradición de poetas/profetas ciegos (Homero, Tiresias, Milton, Joyce)[112]. Esta función del autorretrato como una forma no imitativa frente a la "realidad" del retratado es algo común en la obra de ambos, y me parece que debe ser leída en el contexto de su antiindividualismo, del desbancamiento de la subjetividad de sus misterios y trascendencias. El autorretrato de Borges y Macedonio no está destinado a proveer ninguna verdad sobre el sujeto, no es un estudio de la profundidad de la subjetividad sino una serie de reglas de vida, de cómo ser sujeto, y la subjetividad es plana, intrascendente, es tan solo una cita, "una imagen visual táctil entre otras imágenes, una subjetividad influida por otras subjetividades".

---

[112] Este es el tema del reciente libro Alfredo Alfonso Estenoz, *Los límites del texto: Autoría y autoridad en Borges* (2013).

Dice Borges hablando de Macedonio que

> Para mostrar a Macedonio no he hallado mejor medio que las anécdotas, pero estas, cuando son memorables, tienen la desventaja de convertir a su *protagonista* en un ente mecánico, que infinitamente repite el mismo epigrama, ahora clásico, o tiene la misma salida (64)[113].

Estamos en desacuerdo con Borges en cuanto a esta desventaja. Nos parece que ese "ente mecánico" que repite infinitamente, independiente de sus contextos de vida y de su muerte, los mismos epigramas son el gran logro y ventaja tanto de la literatura de Macedonio como la de Borges; autores que han desbancado la subjetividad de sus esencias y la han convertido en una percepción más, en personajes colectivos capaces de ser ejecutados en otros contextos políticos, y sin rédito individual, ofreciéndose como una colectivización del autor opuesta a la esencialización romántica del autor como un privilegiado que traduce verdades estéticas.

El personaje colectivo abre un espacio atemporal y ayoico en donde la realidad no está construida ni por percepciones subjetivas (la del autor incluida) ni por condicionamientos materiales o históricos. Este anarquismo literario no propone, pues, un lugar para la representación de la realidad ni un lugar para la representación de la subjetividad. Me parece que en esta especie de nihilismo que no subscribe ni al individuo liberal ni al estatismo, ni a la representación de la realidad, ni a los misterios burgueses o románticos del sujeto, ni a la esfera pública de afirmación política ni a la esfera privada de afirmación ética, es que encontramos la gran apuesta literaria en la obra de estos dos autores. Dice Borges que "Negada la materia duradera detrás

---

[113] Ricardo Piglia expande esta imagen que hace Borges de Macedonio como un ente mecánico que sigue repitiendo sus afectos y sus historias más allá de la muerte en *La ciudad ausente*, cuando indica "Macedonio había quedado así, metálico, maltrecho, sostenido con operaciones y prótesis, el mismo dolor, el mismo cuerpo rehecho artificialmente, porque Elena de golpe estaba ausente. Congelado, de aluminio, caminaba con los brazos y las piernas separados del cuerpo, como un muñeco, no podría sonreír ni alzar la voz. Nada dejó que no doliera" (164).

de las apariencias del mundo, negado un yo que percibe las apariencias, Macedonio afirmaba, sin embargo, una realidad y esa realidad era la pasión, que se manifestaba en las especies del arte y del amor" (IV, 64). Me parece que las negaciones del mundo y de la individualidad a las que Borges refiere en Macedonio, más que negaciones son desencializaciones mediante las cuales vemos cómo el mundo y el yo son construcciones, percepciones o resultantes de otras realidades construidas colectivamente.

El capitalismo, a pesar de estar basado en el individualismo liberal, tiene el curioso efecto de limitar las subjetividades, y esto es algo sobre lo que escribe Guattari al final de su vida, ya más metido con el anarquismo, y sobre lo que escribe Slavoj Zizek hoy. Es decir, el capitalismo, debido a la escala global de su juego de oferta y demanda, tiene el efecto de homogenizar y normativizar las subjetividades. El capitalismo crea una serie limitada de subjetividades desechables a través del consumo, y las propaga globalmente. Esas subjetividades pasivas son impuestas, si bien parece que simplemente son vendidas al por mayor, e inclusive en el mismo comercial en que nos venden una subjetividad se nos asegura que ese producto que nos dará la subjetividad responde a nuestra singular individualidad. Es decir, el capitalismo, desde sus centros de poder comercial, nos impone subjetividades a la vez que crea la falacia (la llamada "democracia del consumidor") de que es nuestra individualidad la que elige lo que compra. Es en ese contexto que Guattari, pensando en la música punk, hablaba de la necesidad de pensar en la subjetividad como una obra de arte a ser creada localmente, y no vendida al por mayor. Singularidades disidentes las llamaba Guattari en *Las tres ecologías.* Es la doble tarea de desencializar la subjetividad para saber cómo el mercado nos la impone, y luego de reapropiar el trabajo de construirla nosotros mismos desde nuestros grupos a escala pequeña. Esto es uno de los puntos centrales para cualquier estética anarquista, y que se ejemplifica en la obra de Borges y Macedonio. Ante el trabajo alienado que nos impone el capitalismo, y que ya desde Marx sabemos que uno de los modos de alienación del capitalismo es la alienación del yo ("yo" se convierte en un producto creado al por mayor y a escala global, y uno solo no sabe cómo "se hace"), la estética anarquista propone una

reapropiación de ese trabajo de producción. Que ocupemos la fábrica de creación de yoes y la colectivicemos. En esta tarea de colectivización de la fábrica del yo, el arte es la herramienta principal. La actividad tan común en el arte de crear subjetividades excéntricas, raras, parias, monstruosas o payasas, bohemios o nerds, profetas ciegos o locos iluminados, hipsters, punks o emos, pero siempre diferentes, no es una actividad frívola o simplemente estética, es un modo de acción directa contracultural. Esta idea del arte como una fábrica de singularidades en disenso es una que explora Ricardo Pigla en su novela macedoniana *La ciudad ausente*. La escritura que produce esas excéntricas subjetividades de "Borges" y "Macedonio" responde a esta función política de la estética anarquista, de redescubrirnos como productores no alienados de esa resultante que es la individualidad.

Sin individuo no hay propiedad

En un libro sobre la historia de los derechos de propiedad intelectual, Mark Rose argumenta que la cualidad esencial que hace al autor moderno es su condición de propietario y el texto como mercancía. Rose atribuye el surgimiento de los derechos de propiedad intelectual a tres razones contextuales. 1) La emergencia de la imprenta como fenómeno industrial en Inglaterra, 2) la concepción del individuo liberal que él asocia con John Locke (quien participó de los primeros casos legales sobre propiedad intelectual) y 3), la concepción romántica del genio original (encarnada retrospectivamente en Milton). Para Rose, los orígenes de los derechos de propiedad intelectual son centrales para entender nuestro sistema económico actual, así como nuestra concepción de propiedad privada en general. Sin duda, los debates en cuanto a propiedad intelectual, por su naturaleza abstracta, parecen condensar hoy las más centrales ambigüedades del sistema capitalista en su transformación mediática y posindustrial, y la emergencia del Internet. Tan solo mediante la defensa del individuo como un ser con libre albedrío se puede defender el derecho de propiedad intelectual. Walter Benjamin, en su clásico, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" (1936), propone en el primer frag-

mento la politización del arte en la modernidad. En el último fragmento, critica al futurismo diciendo que este, como el fascismo, estetitiza la política mediante la representación de la guerra y la tecnología, pero que, sin embargo, en su estetización de la tecnología, no propone ningún cambio al sistema de propiedad. Es decir, el futurismo abusa de la novedad del significante tecnológico sin aprovechar su potencialidad para cambiar el viejo sistema de propiedad. Enigmáticamente, Benjamin cierra ese ensayo diciendo que mientras el fascismo estetitiza la política, el comunismo politiza la estética. Se supone, entonces, que esta politización de lo estético que indica Benjamin supondría un cambio en el sistema de propiedad. En el capítulo siguiente argüimos que la politización de la estética en Borges y Macedonio, se construye en una crítica al sistema de propiedad privada del capitalismo liberal.

En este capítulo vimos cómo el anarquismo literario no soporta ni al individuo del liberalismo ni a la subjetividad romántica. ¿Qué le sucede entonces al concepto de propiedad intelectual en su literatura? Si no hay individualidad, ¿quién es el propietario del texto?

III

Las posesiones de la literatura

Lea "El escritor fracasado": eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores de este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire –dijo– haga una prueba, compare "El escritor fracasado" con ese cuento de Borges, con "Pierre Menard": son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino.

Ricardo Piglia, *Nombre falso*

¿Qué viene antes de "Pierre Menard, autor del Quijote"? ¿Cómo llegamos ahí? En 1939 Borges publica este cuento que se presenta como una suerte de obituario de un autor francés de influencia simbolista cuya obra maestra consiste en escribir *El Quijote* de Cervantes, palabra por palabra. No es una re-escritura lo que hace Menard, sino que Menard quiere escribir un texto que coincida letra por letra con el de Cervantes, pero cuyo autor sea un escritor francés del siglo XX. Menard, hasta cierto punto, es un escritor vanguardista, tal vez un Marcel Duchamp que en vez de proponer el *objet-trouvé* propone una *ouevre-trouvée* en la que la ubicación de una obra en otro contexto, y con otra firma, es suficiente para considerarla una obra de arte distinta[114]. Este texto será uno de los más famosos de Borges y

[114] Para la relación entre "Pierre Menard", Marcel Duchamp y el anarquismo argentino, ver el texto de Raúl Antelo. *María con Marcel. Duchamp en los tró-*

será leído por las próximas décadas como un texto sobre la intertextualidad y sobre la inevitabilidad de la cita. El posestructuralismo, que condicionará las lecturas de ya más de tres generaciones de críticos literarios, también volverá sobre este texto para ilustrar sus teorías sobre la muerte del autor, o incluso sobre la crítica a la subjetividad. Junto a otros dos textos de Borges ("Borges y yo" de 1960, que discutimos en el capítulo anterior, y "Kafka y sus precursores" de 1951, que discutiremos en este) se establece una fuerte poética de la lectura y de la literatura, valorando el lugar del lector por encima de la función autor, que anticipa, en alguna medida, muchos de los desarrollos en teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, nos desentendemos de la presunción de genialidad en Borges. No es que Borges fuera capaz de anticipar toda una corriente del pensamiento en Occidente. Y en gran parte, nos oponemos a esta noción de genialidad porque Borges mismo se oponía a ella en estos textos. La anticipación solitaria y profética nos resulta menos interesante que la participación en un fenómeno colectivo. Por eso, más que estudiar las lecturas subsiguientes de estos textos de Borges, nos interesa estudiar lo que precedió y coincidió con el texto de Borges, historizar en alguna medida la trayectoria que nos lleva a "Pierre Menard". En este viaje de cronologías inversas, pues, empezaremos con este famoso cuento de Borges de 1939 y terminaremos con un texto de 1897 de Macedonio Fernández titulado "La desherencia". En este texto se plantea la obra sin autor en lo que, no sin debate, podemos plantear como el primer texto de vanguardia en América Latina[115]. Y

picos, o los varios trabajos de Julio Prieto sobre la relación entre Duchamp, Borges y Macedonio Fernández en *De la sombrología*, así como en el ensayo sobre "Pierre Menard" en el libro de Balderston *Innumerables relaciones*.

115 Según Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas* (2002), no es hasta la llegada de los manifiestos futuristas a Latinoamérica (1909) que se inicia la programática experimentación poética y artística que caracteriza a las vanguardias. Macedonio, sin embargo, nacido un año antes que Marinetti, expone en ese ensayo de 1897, como veremos, muchas de las cualidades que definirán su proyecto vanguardista y el de Borges. Como bien ha señalado Julio Prieto en su *Desencuadernados: Vanguardias excéntricas en el Río de la Plata* (2002), Macedonio participará tanto de los postulados vanguardistas como del carácter de proyecto colectivo que estas tenían. No obstante, ¿por qué tenemos que esperar hasta la década de los 20 para afirmar el vanguardismo

en esa ruta encontraremos muchos otros textos, como un desconocido ensayo humorístico de Macedonio de 1910 titulado "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio", cuyo título explicita su intención. También consideraremos algunos breves aspectos históricos y de teoría política.

De 1897 a 1952 los cuatro autores argentinos más estudiados por la crítica contemporánea escribieron sobre el plagio y la falsificación en el arte: Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Desde un punto de vista histórico, este interés por la falsificación de obras artísticas no es una casualidad. A fines del siglo XIX emerge en Argentina un nuevo mercado cultural, producto de la prosperidad económica entre las élites, que a su vez buscaban la adquisición de bienes de prestigio cultural (dos modos de acumulación que van atados en la ciudad de las letras latinoamericanas, el capital económico y el capital cultural)[116]. Así, los artistas en necesidad tenían en la falsificación de cuadros, por ejemplo, todo un mercado para los *nouveaux riches* argentinos. La falsificación y las violaciones de la propiedad intelectual de los artistas eran, pues, un fenómeno común a la vez que una poderosa forma de burlar la mercantilización

---

de Macedonio cuando este texto de 1897 no solo afirma los postulados de la vanguardia sino que también contiene el aspecto colectivo, publicado en una revista anarquista en la que comenzaba a reunirse una serie de intelectuales que marcarán el pensamiento argentino por las próximas décadas, además de Macedonio, Lugones y José Ingenieros se reunirán en esta primera, desapreciada, "vanguardia" argentina *avant-la-lettre*.

116 Ricardo Salvatore en "The Modernization of Economic Life: Representations of the Economy in Golden-Age Buenos Aires, 1890-1913" dice que "The upper classes tried to emulate the styles of the rich in Europe (the dress codes, the clubs, the Sports, the balls, the interiors, the art) but did it with exaggeration and excess. In the competition for social distinction, the stakes got higher, as opportunists newcomers managed to disguise themselves as gentlement and ladies from 'good families'. As the market for status-providing goods was growing, so was the number of status simulators. In the July 1897 issue of *La Montaña*, Leopoldo Lugones criticized the Argentine elite's new taste for falsified art. According to him the nouveau riche, ignorant of 'culture' and insecure of good taste, emulated the interiors of the established elite, purchasing copies of well-known paintings" (2001: 15).

del arte. Los cuatro autores que menciono tuvieron importantes vínculos con el anarquismo, y esta tradición política en Argentina trabaja con alternativas al sistema de propiedad y avala la falsificación como un modo de acción directa.

El primer libro de la tradición anarquista, el primero que concibe el anarquismo como una tradición con nombre propio, es el fascinante libro de Proudhon *Qu'est-ce que la propriété?* (1840), libro incendiario que termina con una plegaria a una diosa de la igualdad y comienza con un frase simple, y poderosa, uno de los varios *slogans* anarquistas que trascienden épocas: "La propriété, c'est le vol!" [¡La propiedad es robo!]. Utilizaremos dos puntos cruciales que expone Proudhon en este libro para leer a Borges con Macedonio. El primer punto es el concepto de "excedente de fuerzas colectivas", mientras que el segundo es la distinción que teoriza Proudhon entre posesión y propiedad. Por un lado, para Proudhon, las justificaciones tanto legales como filosóficas para la apropiación de los medios de producción (empezando por la tierra), del excedente del trabajo colectivo, de los de bienes rentistas y de la herencia son irracionales y contradictorios y constituyen más un acto de fe que un acto de sociedad. Son, entonces, el robo, divinizado, de los que poseen por sobre los que trabajan. Siguiendo una relación analógica podríamos decir que, si en el anarquismo la propiedad es robo, en Borges y Macedonio la literatura es plagio. El lenguaje es un medio de producción, es como la tierra, un bien colectivo que mezclado con nuestra labor puede producir. La literatura es el producto, pero un producto colectivo, el producto de un grupo, la literatura es grupo, y contiene un excedente, una plusvalía, del trabajo colectivo. Por el otro lado, la distinción entre posesión y propiedad, Proudhon la presenta como un problema temporal. La propiedad tiene una temporalidad fija, la propiedad privada tiene un carácter eterno, mientras que la posesión tiene una relación dinámica con el tiempo, lo que se posee cambia a medida que el número de poseedores o de recursos cambia. Este punto nos permitirá entrar en un aspecto crucial de la literatura de Borges y Macedonio que es el distanciamiento de una temporalidad lineal a una temporalidad laberíntica. Es una tradición analógica y dinámica entre la figura del propietario en el anarquismo y la figura del autor en Borges y

Macedonio. Esta relación analógica deja de serlo en nuestro presente histórico, en la era de la información y de las patentes, en la que la propiedad intelectual y el copyright son lógicas tan o más dañinas que la propiedad física, o más bien, en el que la propiedad intelectual se hace física y se posiciona al centro del capitalismo informático y posindustrial.

Cuando pensamos en el lenguaje, en lo que ha sido escrito, como un medio de producción (y todos los medios de producción son colectivizados e inapropiables en el anarquismo) sustituimos la concepción de la literatura como expresión, a una concepción de esta como alusión. Mientras que la expresión presupone la revelación de una intimidad "yoica", la alusión nos refiere a una colectividad. La literatura se revela como "recuerdo compartido", se cruza la espontaneidad del expresionismo con la proliferación de la cita del barroco. Entonces, en vez de escribir sobre Macedonio y sobre Borges, podríamos empezar a escribir sobre "lo macedoniano" y "lo borgeano". De una función nominal del lugar de autoría, pasamos a una función descriptiva o adjetival. De una literatura con título de propiedad, a una con "propiedades" en el sentido físico de la palabra, propiedades como cualidades. "Lo borgeano", "lo macedoniano", son propiedades de un tipo de literatura, "idiosincrasias" si se quiere, que exceden y no se limitan a los textos escritos por esos autores, sino que "poseen" otros y serán "poseídos". "Lo borgeano", "lo macedoniano", son propiedades como recuerdos compartidos, y como sabemos, la memoria es una actividad incesante que añade, enriquece, actualiza y tergiversa el pasado en cada segmento del presente. "Lo borgeano" y "lo macedoniano" también son modos diferentes que insisten en diferenciarse si bien comparten todo un universo, orbitan como galaxias danzantes, y más que las diferencias, en este punto nos interesa esa danza entre ellos, ¿qué sucede entre "lo macedoniano" y "lo borgeano"?

Entonces, en esta afectación del pasado, tenemos que preguntarnos por la temporalidad de la literatura en el paso de esta de la expresión, que presupone una temporalidad lineal, a la alusión, que presupone una temporalidad laberíntica o rizomática. En la temporalidad lineal podríamos pensar en un principio y en un fin de la literatura: en un momento de origen de la creación y en un momento de enmudeci-

miento escatológico. En la concepción laberíntica es más difícil, en tanto la creación literaria siempre alude a otro momento de creación, a otro principio (*arkhé*).

La ruta del argumento está trazada en una serie de textos y contextos que se plagian, en una cronología inversa que permite la emergencia de "Pierre Menard", pero que también conforman un modo anarco-estético para encontrar en la literatura un pro-común que no opere bajo la lógica del capitalismo. Los títulos de los textos a discutir cuentan una historia: "El plagio y la literatura infinita" (Macedonio, 1944), "Pierre Menard, autor del Quijote" (Borges, 1939), "La Santa Cleptomanía" (Macedonio, sin fecha, década del 1930), "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio" (Macedonio, 1910), "Kafka y sus precursores" (Borges, 1952), "A qüien quiera escribir esta novela" (Macedonio, póstumo), y finalmente, "La desherencia" (Macedonio, 1897).

Don Quijote en Wall Street

La novela *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt (1900-1942), cuenta la historia de una relación con la literatura muy alternativa y muy anarquista[117]. La novela abre con la siguiente oración: "Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un zapatero" (11). Así, la novela abre con *otro* tipo de literatura, con una literatura fuera de la ley. El primer capítulo de esta novela termina cuando el narrador, un adolescente con aspiraciones criminales, saquea una biblioteca con sus otros cómplices adolescentes en el crimen. La biblioteca pasa de ser un lugar reverenciado por la literatura a ser la escena del crimen. Arlt es uno de esos autores que le falta el respeto a la literatura. En ese momento de la novela, acompaña al narrador uno de sus amigos más admirados, Enrique Irzubeta, a

[117] "[E]s en Arlt donde observamos la más profunda asimilación de las energías anarquistas en la textualidad modernista, en el preciso momento en que los movimientos anarquistas populares sucumben al autoritarismo moderno de izquierda y derecha" (Close, 41).

quien luego le pondrán el apodo de "El falsificador". En el último capítulo de *El juguete rabioso*, el narrador, ya hecho un casi adulto de 18 años, recibe noticias de lo que aconteció con Enrique Irzubeta varios años después del robo de la biblioteca, que fue la última vez que el narrador vio a su admirado amigo. "El Falsificador" había continuado su vida en el crimen y es arrestadó luego de falsificar un cheque de su patrón, lo cual Arlt nos presenta como un acto heroico. La novela luego termina destruyendo la moral del narrador, convirtiéndolo en un antihéroe ruin, cuando este delata a un compañero ladrón y colabora con un burgués y un policía[118].

Es en este mismo contexto que Borges, muy atento a las ficciones y tratados anarquistas de Arlt, Evaristo Carriego, Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones, comienza a formular su proyecto literario. El caso de la literatura de Borges no está menos relacionado con el crimen y, en particular, con el robo, que el de Lugones, Fernández o Arlt. No debemos olvidar que los primeros textos narrativos de Borges están contenidos en un catálogo de vidas infames de criminales, *Historia universal de la infamia* (1935). Allí se cuenta la historia de "El impostor inverosímil Tom Castro", sobre un hombre que mediante la falsificación de cartas le roba la identidad a un millonario inglés para usurpar su herencia. Si como bien dice Borges en el prólogo de 1954 a *Historia universal* la narración de esas vidas fueron "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en *falsear y tergiversar ajenas historias*" (itálicas mías, I, 307), podríamos decir que Tom Castro, en la posterior ficción de Borges, se convierte en Pierre Menard, el apenas ficticio escritor vanguardista que decide convertirse en Cervantes y escribir el Quijote en pleno siglo XX, en un gran acto de usurpación y expropiación de la novela más importante en lengua castellana.

Pierre Menard, sin embargo, no se considera a sí mismo ni un plagiario, ni un usurpador de identidades.

---

[118] Para una lectura sobre economía y literatura en Arlt, ver Ricardo Piglia, "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria" (2004), en donde el autor hace una lectura de *El juguete rabioso* como una respuesta al liberalismo económico.

> No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes. (OC I, 478)

Menard es un lector obsesivo. El lúdico argumento de Borges consiste en un llamado de atención sobre el lugar de enunciación de una obra, y cómo ese lugar de enunciación cambia y altera su sentido, como podemos ver en la siguiente cita, la más famosa del cuento, en donde Borges compara *El Quijote* de Cervantes con *El Quijote* de Menard, para mostrar cómo si bien los textos son iguales palabra por palabra, no así sus sentidos[119].

> Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo)
> [...] *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*
> Redactada en el siglo XVII, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:
> [...] *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*
> La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. (I, 480-1)

---

[119] En su estudio de "Pierre Menard", Beatriz Sarlo indica que el cuento funciona como una meditación filosófica sobre la posibilidad de narrar desde los márgenes (31). Así, pasa a interpretar el texto como una alegoría del lector desplazado. Desplazamiento y anacronía son las condiciones del escritor marginal, dice Sarlo. (32-33).

Borges elige una cita de *El Quijote* que lidia con el concepto de la historia, una cita, por demás, muy "borgeana". El argumento de Borges aquí consiste en que esa misma cita sobre la historia, escrita en el siglo XX, es una afirmación radical (¿posmoderna? ¿hiperreal?) sobre la manera en que desde el presente reconstruimos y reinventamos el pasado. La literatura es ese ejercicio de descontextualización. El lector juzga lo que lee desde su presente, removido en el tiempo hacia el futuro del autor. Es un desplazamiento muy cervantino. Después de todo, el personaje Don Quijote es un gran descontextualizador de lo que lee. Es el lector que actualiza o adapta el pasado mítico de los textos a su presente histórico; los molinos *son* los nuevos gigantes. Tampoco debe pasar inadvertido que el texto que elige Borges para este cuento, *El Quijote*, fue uno de los primeros libros modernos que escenifica una disputa literaria sobre los derechos de autor, cuando Avellaneda (1614) le arrebata la franquicia de *El Quijote* (1606) a Cervantes y escribe una segunda parte de *El Quijote* que antecede a la segunda parte redactada por Cervantes (1615). La primera parte del Quijote presenta un mundo carente de mitos, el desquicio temporal de la modernidad que siempre nos hace resistirla desde algún imaginario del pasado (en este caso el honor del caballero y al amor loco). La segunda parte es muy distinta, presenta un mundo en donde la tecnología (la imprenta en este caso) ha creado medios masivos que generan mitos tan pronto como ellos suceden. Don Quijote y Sancho no tienen tiempo de terminar sus hazañas que ya estas están tecnológicamente diseminadas por la sociedad, y pues se leen a ellos mismos y siguen las indicaciones de lo que cuentan sobre ellos para sus hazañas futuras. Así vemos por primera vez como problema el modo en que los medios masivos, al acelerarse, afectan los mismos eventos que relatan, e incluso generan simulacros de realidad (pensemos en Sancho, gobernador de la isla de Barataria). No es casualidad que al final de *Museo de la Novela de la Eterna*, como veremos, Macedonio propone una novela en donde los personajes leen la propia novela de la que son parte, y declara en otros textos que su intención es una forma de reescritura de *Don Quijote*[120].

[120] Daniel Attala lleva estos argumentos quijotescos en Borges y Macedonio más allá en su fascinante libro *Macedonio Fernández, autor del Quijote* (2009), y

Por otro lado, nos parece que en "Pierre Menard" Borges recupera y lee una tradición literaria argentina que está muy influida por la crítica anarquista a la propiedad privada. Borges crea una teoría de la literatura fundamentada, no en las intenciones o realidades contextuales del autor, sino en las realidades contextuales de los sucesivos lectores que, en una colectiva labor continua, llenan de nuevos sentidos al texto literario mediante un "excedente de trabajo colectivo" que producen los lectores. O podríamos decir con Macedonio que "[l]a originalidad debe estar a cargo del lector en estas lecturas en que hay que tomarse la fatiga de hacer pensar al autor, perezoso para todo lo que no sea meramente escribir" (*Adriana*, 212-213). También podríamos decir que ese "ser-lector", en el caso de nuestros dos autores y sus estilos tan singulares, es una marca autorial. A eso llegaremos pronto. Solo adelantemos que esa marca autorial que crean a través de la figura del autor-lector, funciona más como acción directa (actuar lo que argumentamos o creemos) que como una patente de estilo. Un dato recientemente revelado por Daniel Balderston, lleno de ironías y de una ridiculez sin límites, es que el manuscrito original de Pierre Menard está siendo vendido por 450,000 dólares. Es decir, el texto que ridiculiza la apropiación autorial y la patente de obras ha sido reclamado, utilizado, por el aparato de acumulación de capital en otra muestra de la versatilidad del capitalismo, al que le podríamos añadir las interminables demandas por copyright de la "dueña" (decirlo suena ridículo) de los derechos de autor de Borges[121].

---

usando un lenguaje pigliano, o de Horacio González, lo que encuentra es una suerte de "complot de la metaliteratura" y por eso estudia a Macedonio junto a Cervantes, Pirandello, Unamuno y Borges

[121] Cito el texto de Balderston, "Imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector" (2012) quien se está dando el trabajo imposible de estudiar los manuscritos de Borges, sus investigaciones aparecerán pronto en un libro extenso titulado, *How Borges Wrote*. Es importante señalar que desde la publicación de este artículo han salido algunos estudios de varios manuscritos que Balderston menciona aquí.

> Para el estudioso de Borges los manuscritos son en gran parte terra incógnita. El manuscrito de"El Aleph" es el único accesible hasta ahora: está en la Biblioteca Nacional de Madrid, y la edición facsimilar se publicó por El Colegio de México. La Biblioteca Bodmer de Ginebra tiene manuscritos de "El Sur" y el recién adquirido manuscrito de"Tlön, Uqbar, Orbis Ter-

En este punto, nos parece, Borges estaba al tanto de esa posible ironía, y se burla antes que suceda. Por ejemplo, dice Borges que una de las inspiraciones de Menard para acometer su empresa de escribir *El Quijote*, fue "uno de esos libros parasitarios que sitúan al Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street" (I, 477). Cuando leemos a Borges, siempre tenemos que cuestionar sus ejemplos, y en este caso no se nos puede pasar inadvertida esta idea de "Don Quijote en Wall Street". Es decir, Don Quijote, el caballero andante que tergiversa la realidad y la llena de literatura, y que luego se convierte en el "personaje conceptual" de sucesivas escrituras plagiarias como las de Avellaneda y Menard, está ubicado de manera conflictiva, en el imaginario borgeano, en el centro económico del capitalismo del siglo XX. Me parece que esta es una metáfora justa de

---

tius" (el que, sin embargo, todavía figura en la página web de la librería Lame Duck Books en Cambridge, Massachusetts, a menos que sea otro manuscrito) pero que yo sepa nadie los ha trabajado todavía. Esa misma librería ha tenido a la venta en los últimos años manuscritos de "Funes el memorioso", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La biblioteca de Babel", "Pierre Menard, autor del Quijote" y otros muchos, pero esos manuscritos no están a la disposición del estudioso, a menos que tenga en el bolsillo casi medio millón de dólares (el precio promedio de cada uno): los manuscritos de "El jardín de senderos que se bifurcan" y "Pierre Menard" llevan precios de 450.000 dólares, según la página web de la librería (www.lameduckbooks.com), y el de "Tlön" 650.000.12. Y hay casos mucho más molestos: tuve en mis manos por menos de una hora el manuscrito de "Hombre de la esquina rosada", pero la coleccionista no me dejó sacar fotocopias ni apuntes, y de modo patético no sabía que el principio del manuscrito del cuento incluía fragmentos de lo que serían "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia", importantes ensayos de *Discusión* escrita en la misma época, como voy a comentar en un momento. Otros coleccionistas tendrán manuscritos pero no lo confiesan públicamente, sobre todo después del reciente escándalo cuando la viuda del escritor amenazó con ir al Japón para recuperar manuscritos que ella tildó de "robados" (pero los artículos que han salido en la prensa sobre el hecho han sido tan vagos que no permiten adivinar de qué manuscritos se trata). Estamos condenados, entonces, a sufrir, como deben sufrir los grandes violinistas al saber que muchos de los mejores instrumentos están en cajas fuertes en el sótano de algún banco, o en las vitrinas de algún museo, sin que puedan probar sus virtudes. Como dice el narrador de "Pierre Menard", "la gloria es una incomprensión y quizá la peor". (450)

cómo la teoría de la literatura en Borges se acciona desde su autonomía como una brutal resistencia literaria a los modos de propiedad, resistencia que condensa la matriz revolucionaria de los últimos dos siglos (el marxismo y el anarquismo comparten el mismo principio contra la propiedad). Para esto, pues, empecemos a rebobinar y hablemos sobre capitalismo.

Literatura y excedente de trabajo colectivo

> *Que en la realidad el capital natural debiera ser explotado por todos y la palabra propiedad no debiera existir más que para sus productos. Para la tierra y riqueza natural no debiera haber la palabra propiedad sino productividad. Que el maximalismo no tiene de bueno más que esta idea siendo todo lo demás manía tiránica, manía de gobernar que también viene creciendo en las democracias y plutocracias.*
>
> Macedonio, *Teoría del Estado*

Hay dos tipos de ladrones para la tradición anarquista. Por un lado está el que roba violentando la ley del Estado (el criminal), y por el otro el que roba con permiso del estado de ley (el capitalista). Hay dos tipos de robo: uno que amenaza el orden social creado por el Estado (robo malo) y uno que lo valida (robo bueno). Esta oposición entre robo bueno y robo malo desplaza una oposición previa entre propiedad privada y usura, y relativiza la concepción del Estado como un defensor de la propiedad privada. La propiedad, dentro de esta oposición, es otro tipo de robo y presupone que hay un robo común, un robo inherente al estado de ley, un robo del que tenemos que participar para poder estar adentro del estado de ley. La arbitrariedad de la oposición entre robo malo y robo bueno consiste en el lugar desde donde se evalúa uno u otro robo.

En un texto sin fecha, incluido en sus "Esquemas de arte de encargo", que forma parte del volumen VII de sus obras completas, Macedonio Fernández escribe sobre la crisis de la "civilización clep-

tómana" en la que vive, una civilización que ha familiarizado el robo como un ejercicio normal y necesario. Es inevitable pensar que esa crisis de la "civilización cleptómana" es la manera que tiene Macedonio de referirse a la crisis del liberalismo a principios del siglo XX, en particular el período de entre guerras y el de la Gran Depresión de 1929, que tiene efectos económicos desastrosos para Argentina y que abre camino a discursos antiliberales tanto de izquierda como de derecha[122]. Tampoco es casualidad que Macedonio se refiera a la crisis del liberalismo. En el fondo es esta crisis la que, para algunos teóricos, hace posible a las vanguardias artísticas, que reaccionan violentamente desde el comienzo contra la vida burguesa[123].

---

[122] Para una noción general del impacto económico de la Gran Depresión en Argentina ver el capítulo tres de la *Historia económica, política y social de Argentina (1880-2000)*, de Mario Rapoport, en donde el autor vincula las consecuencias de la crisis del Estado liberal en estos años, sobretodo el abandono de Inglaterra de sus tradicionales principios librecambistas por una política de preferencia imperial para la economía argentina. Para un estudio general de la crisis del liberalismo en estos años ver el capítulo de Hobsbawm "The Fall of Liberalism" en su libro *An Age of Extremes (1914-1991)*. El argumento principal de Hobsbawm es que en esta época el verdadero enemigo del liberalismo no era la izquierda socialista sino la derecha reaccionaria.

[123] Estudiosos de las vanguardias como Carl Schorske y Renato Poggioli han demostrado cómo la crisis del liberalismo debe ser estudiada como una de las condiciones históricas que determinan el arte de vanguardia, en tanto este se postula como un arte reaccionario a las instituciones liberales burguesas. Precisamente así me parece que debemos leer la propuesta literaria de Macedonio, como una vanguardia en abierta reacción al liberalismo y al capitalismo. La imagen del escritor que en el justo momento de "empezar a escribir" es una víctima del robo de la civilización cleptómana es una metáfora justa de cómo el proyecto literario de Macedonio parte de una crítica al liberalismo, y sobre todo a la concepción de propiedad privada del capitalismo, Poggioli, en el capítulo cinco de su *Teoría del arte de vanguardia*, estudia la relación entre las vanguardias y la democracia liberal, en el momento de la crisis del liberalismo. Su argumento es más o menos el siguiente. "[L]a vanguardia no puede florecer más que en un clima donde triunfe la libertad política, aunque con frecuencia asuma una actitud de hostilidad hacia la sociedad democrática y liberal" (106-7). Más adelante Poggioli argüirá que el anarquismo es el modelo político más a fin con el espíritu reaccionario de la vanguardia, pues tanto el anarquismo como la vanguardia cuestionan el lugar del arte. El libro de Schorske *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (1980), argumenta que un producto de la

Según Macedonio, esa cleptomanía enraizada en nuestra civilización surge de la adquisición de bienes que exceden la productividad y el trabajo de quien posee esos bienes. Consistente con la afirmación de Proudhon cuando indica que los modos de justificación de la propiedad son irracionales y matemáticamente imposibles, lo que sugiere el texto de Macedonio es que la cleptomanía es el principio básico de nuestra realidad capitalista[124].

> Hablo de lo que todos llaman y casi todos practican sin indignidad ni maldad, por mecánica social: poseer más de lo equivalente a nuestra efectiva productividad (excepto los obreros). Actividad egoísta con daño o beneficio ajenos no buscados, sin placer de dañar y con placer de ver a otros hacer lo mismo. Egoísmo sin

---

crisis del liberalismo es el surgimiento de las vanguardias, y Ricardo Piglia basará muchos aspectos de su ensayo "Teoría del complot" en este texto. Para "Teoría del complot" y Schorske ver notas 8, 9 y 10 en la introducción.

124 El capitalismo, para Macedonio, es irónicamente el culpable del agigantamiento del Estado en tanto le ha pedido tantos favores como los dirigentes obreros socialistas. En el fondo, para Macedonio, el capitalismo y el maximalismo son dos momentos del mismo problema. Esto es algo que a partir de la primavera de 2011, con los distintos movimientos en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica se ha hecho muy visible tras la crisis económica. El Estado, inclusive el estado benefactor, es un cómplice de un orden económico gobernado por los bancos, y por lo tanto, no se puede combatir el capitalismo con la democracia representativa o con un socialismo estatal, sino con un socialismo civil. Cito un texto de Macedonio que forma parta de "Teoría del Estado" "El Capital sería juzgado por su propia obra, porque, aunque quizá estoy juzgando mal, parece que el Capital sino es el autor del gran mal del siglo XIX y XX: la inflación estatal, se complació en ello, estimándolo de su conveniencia, y pidió al Estado tantas leyes y favores perniciosos e inicuos como las ha pedido el político de los obreros" (III, 126). O en otro momento: ""El Individuo, por ejemplo Beethoven, por ejemplo Herbert Spencer, ¿tiene en verdad un interés en este pleito de capitalistas y gremios tan maximalistas unos como otros? El espesor de una 'Colección de Códigos, Leyes, y Decretos', de cualquier nación civilizada, ocupa más espacio que la caja de caudales de estos altísimos enriquecedores de la humanidad. La suerte que les ha cabido en el presente régimen significa que el Individuo no tiene por qué aceptar el llamado de aliado que le hiciera el Capitalismo para este duelo [...] ¿La sociedad, la convivencia, la coercio-vivencia actual es digna de defensa? Sí, contra uno y otro maximalismo. La actual coercio-vivencia es indigna de vivir" (III, 146).

> Maldad, y Robar para Dar, en un régimen aleatorio de Propiedad y Poder. [...] La Santa Cleptomanía es la culminación de esta Civilización Cleptómana. Final de la Cleptomanía llamada Civilización. El final, y su signo, de la Santa Civilización Cleptómana.
>
> El final guerrero de una civilización cleptómana.
>
> La fantasía-payasada del Millonarismo ha hecho una civilización de Cleptómano-Bárbaro; de Barbarie Militar o Guerra, de Barbarie de la Paz o Financismo. (VII, 83)

El capitalismo es una maníaca e involuntaria compulsión de robo. Macedonio, a su vez, repite la palabra "cleptomanía" compulsivamente, hasta convertirla en una especie de deidad: "La Santa Cleptomanía". El problema no es que el liberalismo sea demasiado racional, demasiado ilustrado o demasiado decimonónico sino que no lo es del todo[125]. Es una "manía irracional", es una suerte de religión y el mayor aspecto irracional del liberalismo, como también nos indicará Marx en su lectura de Proudhon, está condensado en uno de sus conceptos definitorios; la propiedad privada[126]. Macedonio le da la vuelta de tuerca al liberalismo, en un momento histórico (antes de la

---

[125] Si usualmente asociamos al liberalismo al racionalismo ilustrado, que propone un Estado regido por los valores de la razón, la educación y la libertad de expresión –contrario a los valores religiosos, monárquicos o autoritarios–, el mismo concepto de Santa Cleptomanía elaborado por Macedonio parece estar dirigido a cuestionar los valores racionales e ilustrados del liberalismo: para él, el modelo económico capitalista del liberalismo es tanto una deidad religiosa ("Santa"), como una manía irracional. Esta caracterización del capitalismo y del estado liberal como religioso y antirracional es un tanto inusitada en el panorama político previo a 1945, o al menos va a contracorriente de la concepción del estado liberal como un heredero racionalista de la Ilustración que propone la separación de iglesia y Estado, y que propone un estado de ley regido por los valores de la igualdad y la representación social equitativa.

[126] Karl Marx, en un ensayo de 1844 dedicado a discutir los avances en política de la economía hechos por Proudhon en su *Qu'est-ce que la propieté?* escribe que la importancia de este texto seminal del anarquismo para los debates contemporáneos sobre economía consisten en que "accepting the relationships of private property as human and rational, political economy operates in permanent contradiction to its basic premise, private property" (185 citado en Samuel Hollander, *The Economics of Karl Marx*, 2010). Así, podemos ver cómo tanto

Segunda Guerra Mundial), en donde la derecha todavía no está totalmente aliada a la democracia capitalista[127], y que verá el ascenso sistemático de militares de corte fascista o religioso deponer presidentes electos, como es el caso de Argentina en 1930[128].

---

la crítica de Proudhon como la de Marx al capitalismo parte del aspecto irracional de este, al que Macedonio se hace eco en "La Santa Cleptomanía".

127 Como bien indica el historiador Eric Hobsbawm, la mayor amenaza interna a los Estados liberales antes de 1945 no era la izquierda comunista –que al igual que el estado liberal era una heredera de la ilustración– sino las distintas derechas políticas en sus distintas variantes "irracionales" (religiosas, nacionalistas, fascistas o corporativistas). Hobsbawm explica cómo en la primera crisis grande del liberalismo, la izquierda socialista es en el fondo un aliado de los valores ilustrados del liberalismo.

> State and society should be informed by the values of reason, public debate, science and the improvability of the human condition [...] However, the most immediately dangerous of the new democratic mass movements, the socialist movements, were actually, both in theory and in practice, as passionately committed to these values of reason, science, progress and individual freedom ad anyone. The German Social Democratic Party May Day medal showed Karl Marx on one side, the Statue of Liberty in the other (1996, 110).

Hobsbawm indica que en los aproximadamente veinte años en los que el liberalismo está en crisis, ningún Estado liberal-democrático fue depuesto por un golpe de izquierda, pero muchísimos gobiernos liberales recibieron golpes de derecha como lo es, entre muchos otros, el caso del golpe militar de Uriburu al gobierno electo de Yrigoyen en Argentina en 1930.

> It may be worth reminding ourselves that in this period [1919-1945] the treat to liberal institutions came exclusively from the political right, for between 1945 and 1989 it was assumed, almost as a matter of course, that it came essentially from communism [...] in the twenty years of liberal retreat not a single regime that could be reasonably called liberal-democratic had been overthrown by the Left. The danger came exclusively from the Right. (Hobsbawm, 112)

128 En el caso concreto argentino podemos pensar en las distintas fuerzas de la derecha antidemocrática que a partir del golpe de Uriburu se mantienen en poder con algunas variantes hasta 1943 (periodo en que florecen grupos xenofóbicos y fascistas como la Liga Patriótica Argentina), y que abierta o implícitamente se oponían a las fórmulas del Estado liberal-democrático y a los valores políticos heredados de la ilustración –compartidos tanto por el liberalismo como por el comunismo y el anarquismo–, a favor de valores tradicionales, católicos o en la defensa de un pasado mítico nacional oligárquico. Como bien nos indica Luis Alberto Romero en "The Conservative Restoration, 1930-1943", ante la

Ya Proudhon, que es un heredero de la Ilustración, concibe que la propiedad privada se sostiene en un principio teológico no-racional. "Todo es misterioso y sobrenatural en el reconocimiento del derecho de propiedad. Ceremonias terribles se practican a la entrada de un nuevo propietario, como en otros tiempos a la recepción de un iniciado" (Proudhon, 136)[129]. La Santa Cleptomanía es el triunfo irracional de una civilización que ofrenda los productos de la asociación colectiva al imperio del individuo privado como si este fuera una deidad.

Por un lado, la civilización cleptómana genera un deseo por incorporar, "sin maldad", a los otros en este robo, a celebrar el acto mediante el cual el individuo desposee a la colectividad. Es una civili-

---

crisis institucional que representa el golpe a Yrigoyen, los nuevos gobiernos conservadores se preocupan por crear una pantalla de restauración del Estado de ley liberal. Sin embargo, la anulación de elecciones así como la proscripción del radicalismo en sucesivas elecciones nacionales y la persecución, fusilamiento y deportación de anarquistas y socialistas, eran más bien el producto de una ideología de derecha nacionalista muy influenciada por el éxito de este tipo de gobiernos en países como Italia, y no el producto de una derecha liberal (*A History of Argentina*, 59-61). En este momento, gran parte de las fuerzas de izquierda favorecían el liberalismo como una opción política, encabezada por el radicalismo. El anarquismo, ya en sus últimos suspiros como movimiento político de importancia, se mantiene opositor tanto de las fuerzas reaccionarias de derechas que están en poder, como de la posibilidad de restauración del estado liberal. Si por un lado la derecha antiliberal en sus distintas manifestaciones católicas, nacionalistas, oligárquicas o fascistas rechazaban los valores de la ilustración y el racionalismo heredado del siglo XIX, y que el Estado liberal democrático defendía, la crítica de Macedonio al liberalismo parece ser muy distinta.

129 "Primero se procede a la consagración de la cosa, por la que se comunica a todos que deben satisfacer una pequeña ofrenda al propietario, siempre que quieran obtener de él la autorización de su finca. [...] En segundo lugar, se pronuncia el anatema, que, salvo en el caso anteriormente citado, prohíbe terminantemente tocar la cosa, aun en ausencia del propietario, y declara sacrílego, infame, condenable, digno de castigo físico, a todo violador de su propiedad [...] En tercer lugar, la *dedicatoria*, por la que el propietario, el dios protector de la casa, la habita mentalmente, como una divinidad en su santuario. Por efecto de esta dedicatoria, la sustancia de la cosa se convierte, por decirlo así, en la persona del propietario, siempre bajo la apariencia de la cosa". (Proudhon, 136)

zación que promueve ese robo como algo bueno, como un modo de entrada, como un modo de conversión religiosa, como una iniciación. El capitalismo requiere que se robe sin ningún sentido de culpa, *it's not personal, it's business*, todo lo sagrado se profana y se sustituye por un solo valor desnudo: el robo (el dinero). Por el otro lado, Macedonio indica dos formulaciones de esa cultura, dos expresiones fundamentales. La primera es la guerra. La civilización cleptómana requiere de la máquina de guerra para validar el principio del robo (la propiedad privada). Sin la máquina de guerra no se pueden solucionar ni las disputas territoriales ni la apropiación de los recursos naturales, y no es casualidad que la máquina de guerra es el contribuyente principal en tanto industria, de la economía capitalista. La segunda es el "financismo", los modos arbitrarios mediante los cuales se establece la acumulación de las riquezas. Ejércitos y bancos son los dos modos, simbióticos, de la modernidad para Macedonio (y lo siguen siendo en la nuestra), y ambos son instituciones de robo, o en lenguaje marxista podríamos decir, instituciones de acumulación.

Ese es, más o menos, el argumento general de "La Santa Cleptomanía". Sin embargo, podemos reparar en otros aspectos de este texto, que abre con la siguiente oración: "Ahora mismo, al empezar yo a escribir, mi hermana me está robando" (VII, 83). "La Santa Cleptomanía" abre con el acto de escribir, con la simultaneidad entre la escritura y el robo, y con la familiaridad o inclusive filialidad, entre la ladrona (la hermana) y el escritor. La simultaneidad entre la escritura y la cleptomanía, entre toda una sociedad erigida en base al robo y la escritura, no es la simultaneidad entre dos líneas paralelas que nunca se tocan pero que recorren las mismas rutas[130]. Con esta

[130] Julio Prieto en su lectura del texto "La Santa Cleptomanía" indica que [e]l principio de robo simbólico se universaliza y eleva a condición de imperativo categórico de la civilización, cuyo paradójico cenit sería la 'santa cleptomanía': la escritura sin autoría, sin derecho de propiedad, como máxima expresión y ruina de la civilización fundada en la legalización de la expropiación: modernidad, capitalismo, literatura serían otros posibles nombres de aquello cuyo final promete esa suerte de política revolucionaria de la escritura puesta en práctica por Macedonio. (en Ferro, 2007: 500)

A su vez, Mónica Bueno, refiriéndose al aspecto dialógico en Macedonio mediante el cual el autor le atribuye sus ideas al lector, dice que

imagen, Macedonio problematiza el lugar de enunciación de su argumento anarquista sobre la propiedad privada. ¿Cuál es la relación entre escritura y robo en Macedonio?

"La Santa Cleptomanía" forma parte de un género literario muy macedoniano, "el esquema", en este caso, "Los esquemas de arte de encargo". Macedonio parece iniciar este género en la literatura argentina. El *esquema* de Macedonio consiste en la transcripción breve y mínima de un tema que podría ser desarrollado por otro escritor en una obra de arte. En gran medida, Borges continúa este género en sus cuentos[131], cuando, por ejemplo, en los relatos "Examen de la obra de Herbert Quain" (1941) y "Pierre Menard, autor del Quijote", Borges se propone resumir en esquemas las obras de estos dos respectivos autores ficcionales. La obra de Borges está poblada de textos posibles pero no ejecutados, efecto de *literatura potencial*, libros de los que solo tenemos el esquema o reseña que Borges le escribió en alguno de sus cuentos[132]. El esquema, como género literario, como gesto vanguardista, es un programa de acción e intervención literaria, es un "encargo" al lector a ejecutarlo; parece estar buscando reclutas, cómplices y conspiradores. Así, "La Santa Cleptomanía", como texto, es una pre-escritura, un pre-texto, es un esquema esperando por una ejecución literaria, por una formulación "artística", siempre ya sugiriendo una ejecución futura.

La relación más obvia entre capitalismo, robo y escritura la encontramos en las leyes que rigen los derechos de propiedad intelectual, y

---

> Se trata de un lugar sin hegemonías que muestra el punto más alto de un intelectual. La propiedad privada del campo de las ideas es anulada por esta estrategia que le da al otro, irónicamente, el lugar de autor para mostrarle en ese trastocamiento de roles, la vana fatuidad de la máscara. Si no hay propiedad no hay robo. (73)

131 En su prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Borges escribe: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros: el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario" (Borges, I, 457).

132 Para un estudio sistemático de lo que es el género del esquema y de la literatura potencial sobretodo en Borges, pero también en Macedonio Fernández, ver el de Pablo Ruiz *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature Leading Mostly to Borges and Oulipo* (2014).

un breve examen de estas, así como de la crítica anarquista a la propiedad, nos servirá de marco en este capítulo para el estudio de la revolucionaria propuesta de Borges y Macedonio de una literatura sin propietarios. Los derechos de propiedad intelectual o *copyright*, desde sus primeras legislaciones en el inicio del siglo XVIII hasta los candentes debates que han resurgido hoy con la fluidez de información creada por el Internet[133], están en el centro del funcionamiento social contemporáneo, y en gran medida han fungido como modelo para las leyes contemporáneas que regulan la propiedad privada en general. En este *impasse* en que la era de la revolución informática se encuentra, se ha revivido la pertinencia del procomún en muchísimos grupos virtuales y físicos alrededor del globo, y el Internet se ha politizado y socializado como el campo de lucha más pertinente entre modos procomunes de la cultura (es decir de los bienes que son de todos y de nadie, empezando por la información, el conocimiento libre y la cultura) y un capitalismo voraz en su reformulación de una propiedad intelectual que con sus patentes transgénicas, farmacéuticas y su privatización del conocimiento puede alterar el planeta tierra[134]. En este

---

[133] Al momento de editar esta libro el congreso de Estados Unidos intenta pasar una ley antipiratería (SOPA y PIPA) y el debate sobre el flujo de información sin reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual (sobre todo en la industria del cine y de la música) está en el centro del debate político. Grupos de inclinación anarquista y en defensa del libre flujo de información en la red como Anonymous, que practican ellos mismos un desaparecer al autor intelectual como propietario, han atacado varias redes cibernéticas del Estado Federal Americano, practicando heroicamente, el ciberterrorismo, modo actualizado del mal llamado "terrorismo anarquista" de hace más de un siglo.

[134] Nos referimos, por ejemplo, al tipo de experiencias colaborativas que un reciente artículo del diario *El País* agrupó bajo la rúbrica de "La revolución cultural del procomún", porque en ellas la cultura se considera un bien "de todos y de nadie", es decir, uno de esos *commons* (procomunes) cuyo estudio le valió el premio Nobel de economía a la norteamericana Elinor Ostrom en 2009. Ostrom demostró que, contrariamente a la creencia generada por el artículo clásico de Hardin llamado "The Tragedy of the Commons", de 1968, el mundo está lleno de comunidades de usuarios que gestionan de forma sostenible recursos comunes sin necesidad de privatizarlos (bosques, bancos de pesca, pastos, etc.). En el ámbito de la cultura, se vienen desarrollando desde hace décadas experiencias similares, que cuestionan el concepto de propiedad intelectual y el *copyright*, sustituyéndolo por licencias legales que permiten la

punto, es nuestra realidad social y política moderna la que busca en la literatura las reglas de su propia organización, y no viceversa. Es decir, en este punto, Don Quijote *está* en Wall Street.

El historiador de las leyes de *copyright*, Mark Rose, en su libro *Authors and Owners* (1991), inteligentemente analiza las condiciones sociales que permiten las primeras leyes de propiedad intelectual, que surgen en Inglaterra, debido, entre otras cosas, al mercado masivo de libros y el uso de la imprenta como un motor de la economía de ese país durante el siglo XVIII. Para Rose, el surgimiento del discurso liberal de la propiedad y el individualismo se mezcla con la idea romántica del genio original para cimentar de una vez y por todas lo que es para él la cualidad definitoria del autor moderno: su condición de propietario de su texto. De manera que se piensa el derecho de autor intelectual no solo por el trabajo del autor, sino también por su genio único, o su personalidad única. "The basis for literary property, in other words, was not just labor but 'personality', and this revealed itself in 'originality'" (114). Rose estudia la importante influencia que tiene el pensamiento de John Locke en el siglo XVII sobre los distintos casos judiciales que durante finales del siglo XVIII y principios del XIX nos legan las primeras leyes que reconocen al autor como propietario de su texto.

> Según Locke, la propiedad privada es creada cuando el individuo remueve materiales de su estado natural y los mezcla con su trabajo, así produciendo una mercancía privatizable. Los mismo sucede en *The Seasons* [poema de James Thompson], cuando el paisaje británico es apropiado y personalizado por el poeta (nuestra traducción, 114)[135]

---

copia y la creación derivada, como las de *creative commons*. Constituyen una tendencia creciente e inmersa en el movimiento internacional por la "cultura libre" que ha alcanzado ya importantes resultados en diversos ámbitos, como el de la creación colectiva de *software* informático, y que es cada vez más fuerte en los ámbitos de la investigación y las artes.

[135] According to Locke, private property is created when the individual removes materials from the estate of nature and mixes his labor with them, thereby producing an item of private property. Just so in The Seasons [poema de James

Es sobre ese paradigma de la propiedad como tierra que se modela el concepto de propiedad intelectual: propiedad intelectual como bienes raíces, el autor como un terrateniente que renta su tierra a otros (Rose, 7-8). El pensamiento de Locke, que empezamos a discutir en el capítulo anterior, juega un rol central en nuestra concepción contemporánea de la propiedad privada. Para Locke el cuerpo que tiene cada persona, hecho de materiales orgánicos de la naturaleza, es apropiado por cada individuo por medio del trabajo, del agenciamiento. Así, si el cuerpo de cada persona es su propiedad, también nos podemos apropiar de otras cosas en la naturaleza por medio del trabajo del cuerpo. De esta manera, el derecho a la propiedad es anterior al contrato social y existe en el estado natural. El contrato social solo llega para defender los derechos de propiedad. El libro de Rose, *Authors and Owners*, estudia caso por caso los juicios legales que durante los siglos XVIII y XIX van estructurando nuestras leyes de propiedad intelectual y cómo estos juicios tienen como consecuencia una reflexión sistemática sobre los absurdos (tanto matemáticos como filosóficos) de las leyes de propiedad de manera general en los Estados liberales capitalistas, absurdos que durante el siglo XIX y el XX encontrarán intentos de corrección en el comunismo y en el anarquismo.

Para comenzar a pensar una literatura que no está regida por las reglas que determinan al liberalismo económico, una literatura que esté afuera de la "Civilización Cleptómana" que describe Macedonio, tenemos que empezar por examinar las críticas que hace el anarquismo a la idea de propiedad en general. Unas páginas atrás mencionamos el concepto de "excedente de trabajo colectivo" de Proudhon. El argumento de Proudhon sobre la propiedad, muy por el contrario al de Locke, encuentra su base en este concepto, y por lo tanto, este concepto merece que lo expliquemos de una manera práctica[136]. Nos permitimos una parábola para explicar el concepto de "excedente de las

---

Thompson] the British landscape is appropriated by the poet and stamped with the mark of his reflective personality. (114).

136 Para un estudio del concepto de propiedad en Locke y su influencia en nuestra concepción liberal de la propiedad privada que está en la base del liberalismo ver Screenivasan, *The Limits of Lockean Rights in Property* (1995) y el clásico texto de Macpherson, *Political Theory of Possesive Individualism. From Hobbes to Locke* (1962), texto con el que discute Mark Rose.

fuerzas colectivas"[137]. Digamos que un empresario capitalista decide construir una catedral y que para construirla contrata a veinte trabajadores que en mil horas logran construir la modesta catedral. El capitalista le compra el trabajo a los constructores pagándoles mil horas de trabajo a cada uno de ellos. El costo total de la labor de esa catedral, para el capitalista, es, por lo tanto, veinte mil horas de trabajo, que le paga a los constructores individualmente. Sin embargo, si en vez de veinte trabajadores tuviéramos uno solo, sería impensable que ese singular trabajador pudiera construir esa catedral en veinte mil horas de trabajo, que fue el costo total de la catedral para el empresario. De manera que hay una diferencia (un excedente) entre el trabajo de los veinte obreros que trabajan mil horas cada uno y el singular obrero que trabaja veinte mil, si bien su costo para el capitalista es el mismo. El producto de esa diferencia (entre los veinte trabajadores que trabajan mil horas y el singular trabajador que trabaja veinte mil) es el excedente del trabajo colectivo, que prueba que el producto, la catedral, es más que la simple suma de sus partes individuales (las horas de trabajo de los constructores). El capitalista se apropia del valor de ese excedente, ya que les paga a los trabajadores tan solo el valor de su trabajo individual, incapaz de construir la catedral por sí solo en veinte mil horas, cosa que es solamente posible por la asociación de trabajo colectivo de los veinte trabajadores. De manera que para Proudhon, el sistema estatal en el que vivimos promueve un robo y expropiación por parte del individuo a la colectividad. La sociedad expresa una fuerza colectiva que no es el simple resultado de la suma de las fuerzas individuales asociadas: a partir del momento en que los individuos se asocian, se desarrolla un excedente de energía que no es obra de ningún individuo en particular sino de su asociación.

---

[137] Esto es lo que dice Marx sobre el concepto de "excedente de las fuerzas colectivas" de Proudhon, en el que está basada mi didáctica parábola: "'Although you [the capitalist] have paid for all the individual Powers you have still not paid for the collective power.' Proudhon was the first to draw attention to the fact that the sum of the wages of the individual workers, even if each individual labour be paid for completely, does not pay for the collective power objectified in its product, that therefore the Yorker is not paid as a part of the *collective labour power*" (2008: 187, citado en Hollander).

Hemos elegido el improbable ejemplo de la construcción de una catedral (pudo haber sido cualquier otra cosa), porque con el ejemplo de la catedral medieval es que André Reszler comienza su libro, *La estética anarquista*[138]. La catedral medieval, ejemplo predilecto de arte anarquista para Tolstoi, para Proudhon, para Kropotkin y su interés en los gremios medievales, no solo es un ejemplo de la colectivización del arte: generaciones de artistas, artesanos y trabajadores en la creación de una obra de arte que no termina. La catedral también es un ejemplo de la unión entre arte y sociedad, o de la participación del arte en su comunidad social, en tanto muchas catedrales medievales no son el resultado de una comunidad económicamente sólida sino lo contrario. Comunidades pequeñas, solitarias, sin economías fuertes que deciden hacer la catedral precisamente para generar una economía, primero con los peregrinos, pero también por la necesidad de mano de obra. La catedral es una gran metáfora del arte como una propiedad comunitaria, sin propietario definido, que participa en su realidad social, y la cambia.

Es desde este argumento que el filósofo anarquista contemporáneo Daniel Colson indica que el anarquismo no intenta abolir tanto la propiedad como al propietario. Hay propiedades en el anarquismo dice Colson, pero propiedades sin propietarios, propiedades en el sentido físico de la palabra, como las propiedades que constituyen un cuerpo (2003, 192). Cuando nos libramos del propietario y explotador, las propiedades (la hipotética catedral de mi ejemplo) se convierten en "un nudo de fuerzas y deseos latentes de una colectividad", capaz de producir otros mundos posibles, no regidos por ese individuo liberal que se apropia del trabajo de otros. Es en este sentido que el anarquismo, mayormente entendido como una tradición antiestatal, es, en su fundamento, desde su primer texto, una tradición anticapitalista.

La obvia analogía entre la teoría de la propiedad en el anarquismo y los derechos de propiedad intelectual consiste en aplicar la idea del excedente del trabajo colectivo a nuestras ideas de autor como propietario. El teórico anarquista Jesse Cohn, que en su estilo de escritura ha

[138] "La catedral no es tan solo un símbolo del poder creador del pueblo; es también la imagen misma, el 'símbolo creador hecho piedra" de la sociedad federalista de la Edad Media" (16).

adoptado la cita como su propia poética contra la propiedad intelectual y la autoría, inteligentemente aplica la idea de Proudhon sobre el excedente de fuerza colectiva mediante el cual el producto no puede reducirse a la suma de sus partes individuales. El excedente de las fuerzas colectivas en la literatura la podemos ver tanto en la forma como en el contenido de la siguiente cita, llena a su vez de otras citas.

> En otras palabras, para los anarquistas, el lenguaje no es solo la 'repetición pasiva de signos familiares' (Vaneigem 1994: 101); es también una 'acción' (Goodman 1964b: 248). De manera que escribir y leer no son solo los actos de confirmación repetitiva de estructuras autorreferenciales; también pueden ser y son los medios de transforcación mediante los cuales 'mis preconceptos han sido cambiados, yo he sido conmovido en maneras que no esperaba' (1964b: 236). Los significados nunca son simplemente 'reducibles a la suma de las fuerzas y elementos que se juntaron para producirlo *[...] Son al mismo tiempo, más y otro, diferente de las fuerzas que lo posibilitan'* Colson 2004). La interpretación anarquista busca tanto las condiciones de posibilidad y las posibilidaes mismas, 'lo más y lo otro'." (itálicas mías, traducción mía, Cohn, "What is Anarchist Literary Theory? (118)[139]

Los sentidos que se negocian en el acto de leer y escribir nunca son reducibles (esto ya nos lo había enseñado el posestructuralismo) a la suma de las partes individuales que lo producen. La asociación colectiva, que es continua y no cesa, cuando se trata del acto de lectura de

---

[139] In other words, for anarchists, language is not just the passive 'repetition of familiar signs' (Vaneigem 1994: 101); it is also an 'action' (Goodman 1964b: 248). Thus, writing and reading are not only the repeated confirmation of *self-referential* structures; they can be and are a means of transformation through which 'my preconceptions have been changed, I have been moved in ways that I had not expected' (1964b: 236). Meanings are never simply *'reducible to the sum of the forces and elements which joined to produce them [...] They are at the same time more and other, distinct from the forces which render them possible'* (Colson 2004). Anarchist interpretation seeks both this ground of possibility and the possibilities themselves, the 'more and other.' (itálicas mías, Cohn, "What is Anarchist Literary Theory? (118)

un texto, siempre produce un excedente que es nuevo en cada etapa. Macedonio, mucho antes que Cohn, empieza a crear una estética de la cita que Borges luego hará famosa en sus textos, entre ellos en "Pierre Menard". Un ejemplo de esta estética de la cita la encontramos en una carta sin fecha a Elena Duncan y Marcos Fingerit reunida en el volumen dos de las obras completas. Allí, presenta Macedonio "El entrecomillas Mayor de la Cita Universal":

> Vendrá un día un tipógrafo inteligente (y de amarga estofa) que inventará la 'cita universal folklórica', el entrecomillas Mayor; y honesto y modesto tendrá que hacerse en adelante todo el Arte, las Sabidurías y las Místicas, todo el Autorismo Individual hasta ahora concesivo, condescendido (42).

Aquí tenemos una diferencia, a veces invisible, entre Macedonio y Borges. Borges cita constantemente. Su apuesta está en jugar y ridiculizar la falsa autoridad que se construye cuando ponemos algo entre comillas. Macedonio, sin embargo, cita bastante poco en su obra y le molesta al trabajo libresco de tener que ir a confirmar una cita (acto que abre el mejor de los cuentos de Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"). Su apuesta es que su propia escritura es cita. Macedonio está menos interesado en la ironía que utiliza Borges para desenmascarar nuestros prejuicios autoriales, que en revolucionar la literatura partiendo de la premisa de que el autor no existe. Borges aquí se queda en la entrada del castillo/catedral, en la postulación de lo que podría ser ese monstruo de una literatura sin autores e invita al lector a que lo intente. Macedonio se despreocupa por hacer la crítica y se lanza de lleno a destruir los muros del castillo/catedral y explorar la inmensidad de esa literatura infinita en donde ya no necesitamos entrecomillas. Borges apuesta por la crítica, Macedonio apuesta por la revolución.

Demasiado cosmos oxigenado y rutilante: el plagio y la literatura infinita

Y nos llega el momento para dejar que Macedonio hable, que exponga su estética anarquista de una literatura sin propietarios. Y es así como nos topamos con un texto oculto y desconocido, un texto publicado en un número de 1944, hoy dañado y roído por el hongo, de *Papeles de Buenos Aires*, un texto titulado "El plagio y la literatura infinita" que por su estilo, argumento y su contexto de publicación, el crítico Julio Prieto adjudica a Macedonio, a pesar de estar firmado por el seudónimo Alberto J. Ricardi, un seudónimo que no es ajeno a la constelación de textos macedonianos. Es importante notar que Macedonio fundó esta revista y, junto a su hijo Adolfo de Obieta, prácticamente escribió casi todas las colaboraciones del libro usando seudónimos, en un gesto vanguardista de multiplicar la voz, gesto que recuerda a Pessoa, pero con incluso más ludismo (si tal cosa es posible). Es un texto extraño que comienza con Lawrence Sterne y termina con Mallarmé (buena compañía para estéticas anarquistas), un texto que propone una revolución estética más realizable hoy con el Internet que durante la Segunda Guerra Mundial en el que fue escrito.

> [Hay que] realizar una gran escuela o mejor una revolución en el arte (pues este procedimiento puede extenderse de la literatura a las otras disciplinas artísticas). Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y del ingenio o socialismo de la inteligencia, si gustáis, así como modernas escuelas económicas proclaman la abolición de la detestable propiedad privada, fuente de la maldad, de la perfidia y la apropiación directa de todos los bienes naturales. *Un cuerpo humano y una mente humana son trozos de la naturaleza de cuyos productos pueden servirse los demás hombres en la medida de la justicia.* Quien posea talento puede entresacar de obras ajenas –es decir, pertenecientes a la comunidad de la cultura– los elementos ya elaborados que le permiten avanzar en su propia concepción sin detenerse a reelaborarlas –un carácter, un rasgo, una escena, un adjetivo, una figura, una resolución –como en ciencia cada sabio aprovecha lo ya pensado y verificado por otros. Una

> valoración posterior dirá si fue legítima esa conducta o si solo fue una irreverencia o un delito. (La justificación ética –por si para alguien no sobrara la justificación estética– es conocida, la imitación es la más sincera de las admiraciones). (itálicas mías, *Papeles de Buenos Aires*, 1944, 5)

Macedonio es explícito aquí en su teorización de la estética anarquista. Cuando dice que el cuerpo humano y la mente humana son un trozo de la naturaleza está haciendo una explícita referencia a la crítica económica que hace el anarquismo a la idea de propiedad como un derecho natural que teoriza Locke. Entonces, Macedonio se está refiriendo a lo que los anarquistas llaman el derecho a la posesión siempre colectiva de los medios de producción (el primero siendo la naturaleza), que son siempre inapropiables por el individuo. Ahora bien, más interesante que la manera explícita en la que Macedonio propone una revolución anarquista del arte[140], es el resultado de esa "literatura infinita".

---

[140] Incluyo abajo algunas citas más de este texto de Macedonio, citas que explicitan la proposición concreta de Macedonio.

> Si en un momento de mi obra necesito una escena que ya está hallada por Quevedo o Voltaire, por Rubens o por Goya, pues la adopto como el físico adopta la teoría atómica ya descubierta por C., pues él ha intuido algo que nadie ha observado no puede detenerse a verificar la teoría atómica que le parece aceptable en los términos de C. Los gastos mentales estilo Pascal de quien nadie desconoce que a los ocho años, recluso solitario, había reinventado la geometría, son daños de orientación para la especie, tan urgida a emplear toda su dotación intelectual en "lo nuevo". [....] Tal obra perfecta sería reelaborada por generaciones sucesivas que irían reperfeccionándola –enmendando una palabra, un acento, una puntuación –como un Mallarmé infinito. Como en economía política se practican los procesos de integración horizontal y vertical de explotación industrial, así en arte: o generaciones sucesivas perfeccionando los mismos productos concretos (no los arquetipos literarios o famosos "themes" franceses) o bien colectividades de artistas trabajando fervorosos sobre un mismo poema-ponencia, ensayando y re-ensayando y entrerectificándose. [...] Y aún así, melancólicamente, el demiurgo Mallarmé a veces desfallece o dormita (Horacio). ¿Por qué? Porque es un solitario (¿O es que la fatalidad del Arte es la obra absolutamente individual y absolutamente falible?) (5).

> El modo de satisfacer este designio de literatura infinita, de acrecentamientos indefinidos del arte consiste en aprovechar de las experiencias ajenas no solo en cuanto a ejemplos de voluntad de experiencia sino en adoptar los productos mismos, los hallazgos difundidos en las grandes obras que no han podido liberarse totalmente de la impura realidad, que esconden aún demasiado cosmos oxigenado y rutilante o tenebroso, que aún no han colmado la creación circular e inalienable del paramundo de la Literatura. ("El plagio y la literatura infinita", 5)

Es una consecuencia muy rara, algo extraño que sucede cuando uno comienza a observar la literatura como un organismo independiente de los autores, inapropiable. No es que desaparecen los autores, todo lo contrario, es que aparecen demasiados, al punto de que cada obra se convierte en una polifonía de voces de otras realidades, "el paramundo de la Literatura". El autor entonces se convierte en el curador de un museo de fantasmas muy activos, que necesitan revivir, respirar, en otros contextos, la literatura es un *Museo* que se desplaza. Borges intuyó este efecto de literatura infinita en "Pierre Menard". *El Quijote* tiene demasiado "cosmos oxigenado y rutilante" que yace atrapado en su realidad contextual. Y Borges lo libera al ubicar esa novela en otro contexto. *El Quijote* como novela de vanguardia es la proposición de Borges, entonces la obra se llena de nuevos significados. Esa es la consecuencia de la estética anarquista. No es que desaparecen los contextos históricos, sino que aparecen demasiados, infinitas posibilidades, toda una red horizontal, en la que no existe el mito del texto original que jerarquiza los valores (el oxígeno) del texto. Un curioso caso de plagio y literatura infinita es lo que sucede con el autor experimental argentino Pablo Katchadjian cuando publica un libro titulado *El Aleph engordado*, un libro que básicamente toma el famoso cuento de Borges, "El Aleph", y lo convierte en una *nouvelle*. La apuesta de Katchadjian es muy borgiana y sigue el patrón específico que plantea Macedonio del plagio y la literatura infinita. Demás está decir que la contradictoria propietaria (ilegítima en los términos anarquistas de este libro) de la obra de Borges, María Kodama, demanda a Katchadjian y el juicio se convierte en lo que parece un

cuento absurdo del mismo Borges o de Kafka en el que traen como testigos expertos a críticos literarios como Beatriz Sarlo y Jorge Panesi y escritores como César Aira. Para añadir a los círculos de colectivización que el Estado y los propietarios acusaran de "robo", el mismo caso se repite cuando el escritor español, Agustín Fernández Mallo, ante la amenaza de demanda de María Kodama, es forzado a retirar su libro *El hacedor (de Borges): remake* de la editorial Alfaguara. Curiosos casos de colectivización de la literatura, momentos en que se ve claramente cómo la apuesta revolucionaria pasada de Macedonio hasta el presente, se confronta con el sistema de acumulación cultural y monetaria del capitalismo y la religiosa fe en la propiedad intelectual[141]. La literatura como un espacio sin propiedad, en el que cada texto debe ser y es siempre ya reposeído por las próximas generaciones[142].

Lo que vemos aquí con Macedonio es la sustitución del sistema de propiedad en la literatura por un sistema dinámico de posesión, incluso de posesión fantasmática, de voces que poseen otros cuerpos por un tiempo determinado, de la literatura como una catedral medieval en la que la suma de trabajos individuales, no solo se borra con el tiempo, sino que la suma es mayor que las partes. Revisemos brevemente la relación en el anarquismo entre posesión y propiedad. Para Proudhon, la posesión es el acto de ocupar física o virtualmente un objeto o un territorio. En tanto acto y hecho, la posesión tiene una relación con el tiempo y con el espacio. Nuestra capacidad de poseer un objeto tiene límites físicos, solo se puede ocupar un territorio durante el tiempo en el que de hecho se lo está ocupando, y dado el hecho de que todos los seres humanos tenemos capacidades físicas parecidas, nuestra habilidad de poseer un objeto cambia en la medida que el número de recursos y de poseedores cambia. De manera que el derecho a poseer o a ocupar, tanto un territorio como un recurso limitado, es algo dinámico, siempre en cambio, en la medida que el número de personas que comparten el recurso a poseerse cambia. La propiedad, por el con-

---

[141] Claro, en el caso de Fernández Mallo incluso podríamos decir que a quien plagia no es a Borges, sino a Katchadjian.

[142] Esto es algo que también explora Alan Badiou cuando reescribe *La República* de Platón y lo pone a dialogar con Spinoza, Mao y Freud.

trario, no es un acto ni un hecho físico, presupone que un objeto o territorio pertenece al propietario incluso cuando este propietario no está en uso directo de ese territorio o recurso. Cuando se trata de la propiedad, es necesario crear una superstición social validada por el Estado, para legitimar la razón por la cual podemos mantener propiedad de algo de lo que no estamos en posesión en el presente. La superstición social aceptada es que uno puede apropiar mediante el trabajo, y en tanto hemos creado un significante que, al menos según Locke, calcula la labor (es decir, el dinero, el salario), nos podemos apropiar de algo, no solo poseyendo ese algo físicamente, sino intercambiándolo por dinero. En el anarquismo, hay dos contraargumentos para estos modos de justificar la propiedad. El primero consiste en que hay una serie de cosas en las que la lógica de la apropiación mediante el cálculo de valor de intercambio es imposible, en tanto su valor en el tiempo es infinito, y por lo tanto, el dinero a pagar por ese valor sería infinito (la tierra, los recursos naturales, el conocimiento y los medios de producción en general, todos tienen un valor infinito en el tiempo). El segundo argumento es que incluso esas cosas cuyo valor podemos calcular con cierta eficiencia, es decir, los productos y no los medios de producción, son en su mayoría cosas producidas por el excedente de fuerza colectiva, cosas que nadie podría manufacturar por sí solo, de manera que al pagar el valor calculado por horas de trabajo individual, apropiamos el excedente de fuerza colectiva. De manera que la posesión es una relación dinámica con un objeto en el tiempo que cambia y se adapta a las circunstancias del presente, mientras que la propiedad es una superstición social y legal que fija al objeto a un propietario para siempre, sin relación con los cambios en el tiempo.

La literatura moderna se concibe bajo el esquema de la propiedad y no de la posesión, la obra literaria y sus implicaciones pertenecen al autor eternamente. Sin embargo, cuando concebimos la obra de arte como una posesión dinámica en el tiempo, que cambia constantemente de poseedores, se abre el paramundo de la literatura, autores y autoras muertas invaden otros cuerpos literarios, nunca se sabe bien quién es el autor de *Don Quijote*, ni Cervantes lo sabía, o más bien, hasta Cervantes sabía que el autor de *Don Quijote* estaba en una relación dinámica y no fija con ese objeto. La literatura como posesión diná-

mica, convierte a las obras clásicas en materiales de juego, en "cajas de herramientas" y ejercicios de creación para cualquiera. Se sustituye la veneración alienante del autor original (y solitario) por la participación creativa de todos los que se relacionan con la obra.

Expresión, alusión y propiedades sin propietarios

En el ya varias veces referido ensayo que Adolfo de Obieta, hijo y editor de Macedonio, fecha hacia 1910 y titulado "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio" (VII, 142-143), Macedonio humoriza sobre las leyes de propiedad intelectual. Su texto, o al menos el título, parece una petición legislativa. En él, Macedonio relata cómo el famoso gastrónomo del siglo XVIII, Brillat-Savarin, le robó sus ideas sobre el sueño. La razón del plagio consiste en que Brillat-Savarin indicaba en su libro que "la función del sueño es causada por la alternación del día y la noche", a lo que Macedonio indica que

> años hacía, desde que descubrí la causa astronómico-geográfica del Sueño, que me venía cuidando de no leer nada sobre el sueño, no fuera a encontrarme con algo parecido a mi teoría. Y Brillat-Savarin, que sin ninguna incomodidad especial se obtuvo una ubicación anterior a mí en esa sucesión de nadas que se llama el Tiempo, [...], ni siquiera me presiente, cuando hasta debió citarme puesto que en alta Metafísica el tiempo no tiene pasado ni porvenir. (VII, 143)

El narrador/personaje lleva al extremo de lo ridículo dos ideas: primero que la relación del sueño con la noche sea del todo una idea original, siendo esto practicado por todos los seres humanos todos los días (noches), y segundo, que en tanto la metafísica es atemporal, el supuesto Brillat-Savarin debió citarlo a él, en tanto él había "descubierto" esta relación de la noche con el sueño *antes de leer* a Brillat-Savarin. En una nota al calce a este texto dice Macedonio que "es dudoso que un autor tenga plagiarios, y también lo es que él mismo no lo sea" (VII, 143). Macedonio afirma que es el autor "original" quien

comete un acto de robo, y no el posterior imitador que "explota" la originalidad del primero. La lógica de este enunciado es implacable si es concebido dentro de la teoría anarquista. La escritura es siempre el producto de un excedente de trabajo colectivo que no puede ser atribuible a ningún individuo en particular, solo el que se declara autor/propietario es el ladrón/plagiario. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar de la cita no es tanto el plagio, sino "lo macedoniano". Macedonio tiene innumerables textos sobre el sueño, la siesta, la vigilia y la ensoñación, empezando por su tratado metafísico, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. De manera que cuando indica que Brillat-Savarin lo plagia a él si bien se tomó el lujo de anticiparlo en el tiempo, esto significa que en ese texto que lo anticipa, hay trazos o ecos de su idiosincrasia literaria. "Lo macedoniano" no está amarrado a un autor que nace y muere en un momento en el tiempo, sino que persiste y reformula las maneras de entender el pasado. Lo que muestra Macedonio con Brillat-Savarin se parece mucho a lo que hace Borges cuando selecciona cuidadosamente la única cita de *El Quijote* que incluye en su cuento, "Pierre Menard", cita que vimos al principio de este capítulo, cita de Cervantes/Menard que parece sacada de algún otro cuento o ensayo de Borges.

La relación entre una idiosincrasia literaria y la reformulación del pasado será algo que Borges teorizará años después en uno de sus textos más famosos. De la misma manera que Macedonio dice que Brillat-Savarin lo plagia a él, podríamos decir que Macedonio en "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio", de 1910, plagia un texto de Borges de 1951: "Kafka y sus precursores". Eso ocurre en gran medida porque el lector que hoy llega a ese texto de Macedonio de 1910, por la limitada distribución de Macedonio comparada a la de Borges, con toda seguridad llega después de haber leído el texto de Borges de 1951. Así mismo muchos lectores europeos o americanos de las últimas décadas llegan al texto de Borges solo después de leer las teorías de la intertextualidad y la "función autor" que escribieran Roland Barthes y Michel Foucault un par de décadas después de Borges. Quizá por este efecto de cronologías inversas de lecturas es que toda la obra de Macedonio nos parece que está en diálogo con el

posestructuralismo, un diálogo que nunca ocurrió, o que solo ocurre en nosotros los lectores, que vemos mucho del posestructuralismo en estos autores que lo precedieron; efecto en el que se confunde para siempre lo simultáneo con los sucesivo[143].

Entonces, un primer efecto de esta colectivización de la autoría concierne a un cambio en la temporalidad de la literatura, lo cual es el argumento central de "Kafka y sus precursores". Podríamos decir que Borges responde a la "Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete el plagio" de Macedonio. En ese famoso ensayo, Borges enumera cinco autores en los que se percibe la influencia de Kafka, siendo, sin embargo, anteriores a Kafka: Zenón (Aristóteles), Han Yu, Kierkegaard, Browning y Leon Bloy. Luego de Borges dedicarle un párrafo a cada una de las cinco literaturas, viene la sentencia final[144].

> Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la *idiosincrasia* de Kafka [...] pero si Kafka no la hubiera escrito no la percibiríamos; vale decir, no existiría [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (itálicas de Borges, II, 94-95).

Dos cosas nos llaman la atención al volver a leer esta famosa cita de Borges. Primero, la figura del autor como una suerte de nudo entre muchas obras. Borges apenas menciona en todo el ensayo un solo texto de Kafka (*Betrachtung*), más bien resume y comenta textos anteriores a este, que le parecen "kafkianos". Así, se convierte la función nominal del autor ("Kafka") en una función descriptiva (el adjetivo "kafkiano"). El adjetivo "kafkiano", como el tan usado adjetivo "bor-

---

143 En este punto nos podríamos extender e incluso decir que un efecto de la investigación hecha para este libro consiste en un fuerte diálogo entre el anarquismo clásico y la deconstrucción, al punto que parece que una y otra tradición son simultáneas más que sucesivas, que se complementan y hasta se necesitan.

144 Para un estudio del estilo, muy único, de escribir ensayos ver "Borges ensayista" en Balderston, *Realidades y simulacros* (2000).

geano" es una propiedad, en el sentido físico de la palabra, como nos decía Daniel Colson en su definición de la propiedad en el anarquismo; la propiedad sin propietario se convierte en un elemento identificador, en una característica idiosincrática (las propiedades físicas de una manzana, por ejemplo). Desidentificado el autor como una función nominal, como un propietario, podemos entonces leer la literatura como nudo textual con ataduras que no se limitan a un momento en el tiempo, sino que siguen cambiando. El texto "borgeano" entonces es mucho más que los textos de Borges, y este modo de leer nos permite un entendimiento más amplio, exhaustivo, y hasta podríamos decir más honesto, de las posesiones que se agencian en la literatura (y su paramundo). "Borgeano" es una forma de leer o escribir que podemos utilizar (y que utilizamos) todos y cualquiera que se dedique a cultivarlo, con o sin derechos de autor.

El segundo elemento que nos llama la atención de esta cita, es precisamente la consecuencia temporal de esta concepción colectivista de la literatura. La "labor" del escritor, indica Borges, consiste en modificar nuestra concepción del pasado. Convertido el autor en una función descriptiva, en una propiedad sin propietario, la concepción del tiempo se desencaja. El texto ya no pertenece a su contexto. O más bien, ya no actúa desde el presente del autor (único) sino desde el del lector (plural, incesante). Por ejemplo, desde el presente en que escribo, es imposible leer los textos de Macedonio sin ese adjetivo "borgeano", porque en este presente solo se llega a Macedonio después de Borges. Pero las implicaciones de esto, incluso, desbordan la literatura. Ya que el único vehículo de acceso al pasado, o al menos el vehículo predilecto, es el lenguaje, los modos de narración del pasado (histórico o testimonial) son susceptibles también a los adjetivos "borgeano" o "kafkiano".

Estos dos elementos en "Kafka y sus precursores" me llevan a la rectificación que hace Borges en una de sus charlas en Harvard en 1968, publicadas bajo el título *This Craft of Verse* (2000), y en la que dice que "[y]a no creo en la expresión: solo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Son símbolos de recuerdos compartidos" (117). El paso de la expresión, que implica una interioridad individual, a la alusión, insiste sobre esta forma de la literatura como una propiedad sin propietario, como posesión, efecto de su colectivización.

Pensemos en la literatura misma como un recuerdo compartido, el nombre mismo del autor como una alusión a ese recuerdo compartido. Y podríamos decir que la obra de Borges y Macedonio toman dos fragmentos cualitativos del expresionismo y el barroco para generar esta poética de una literatura con propiedades sin propietarios. Del expresionismo toman el "gesto" que remplaza a la representación, el gesto que convierte al medio artístico en un acto (agenciamiento), en un modo de acción directa e inmediata sobre la realidad. Pero toman ese elemento aislado. No lo sostienen desde la espontaneidad de un individuo artístico que "expresa" una interioridad atrapada. Se quedan con el gesto, y quitan esa "expresión" del sujeto. ¿Pero cómo ser gestual cuando se es ayoico? ¿Cómo tener la idiosincrasia del gesto, cuando no hay cara? Pues con una máscara, por supuesto. Es aquí que entra el barroco, y del barroco Borges y Macedonio adoptan la alusión y la cita. El gesto no proviene de una interioridad que la expresa, sino de una cita de otro gesto, en el arte y la literatura lo que se expresa siempre proviene de un banco inmanente sin sujetos creadores. No es que no hay creatividad en el arte, sino que el gesto creativo es siempre alusivo, es parte de un organismo sin origen (*arkhé*).

La dinámica entre gesto/expresionismo y alusión/barroco que se da tanto en Borges como en Macedonio tiene distintos modos de accionamiento. En Macedonio domina el gesto, se prioriza el bombardeo de la espontaneidad, por sobre el barroquismo que se limita a su metafísica, a su postulación de una "sensibilidad ayoica". En Borges, por el contrario, domina la alusión, al punto que parece haber una agenda de esconder o cifrar al "yo" en la depuración de su estilo lingüístico y su culteranismo, y por eso que cuando viejo rechaza lo que él llama "el barroquismo de su juventud". Si de analogías se trata, Macedonio es más como Cervantes, con sus lenguajes descuidados, desesperados por postular una metafísica y una estética que los desborda, que los fuerza a decirlo todo de un golpe, en cientos de páginas, porque lo que los desborda, tienen la seguridad, será usado por las próximas generaciones. Borges es más como un Góngora, prefiere el arduo trabajo de codificar su gesto en la referencia, en el verso perfecto, trabajado y editado por años. "Lo macedoniano" es una forma de escritura de la inminencia revolucionaria, estilo de lo urgente, en la que no hay tiempo para juegos de estilo literario (a los que él llamaba "culinaria"), su

escritura se proyecta a las futuras generaciones que ya se encargarán de rehacer y corregir su estilo. "Lo borgeano" es una forma de escritura de la inmanencia reverente, estilo paciente, en el que la escritura debe dejarse poseer por las voces del pasado, ser el medio para que los muertos vuelvan a hablarnos hoy. En ambos casos, por momentos tan contrarios, la apuesta es igualmente colectivista y consiste en que el gesto se desencaje del yo y sea invadido por las voces que de los que ya murieron (la cita reverente) o por las que no han nacido (el gesto revolucionario).

Otro elemento importante de "Kafka y sus precursores" es que el texto mismo ilustra su argumento. Me explico. "Kafka y sus precursores" es uno de esos ensayos "idiosincráticos" de lo "borgeano", que a su vez anuda toda una serie heterogénea de textos que se parecen a Borges, pero que no siempre se parecen entre sí. Entre estos textos, sin duda, está la "Necesidad de una teoría..." (1910) de Macedonio, que nada se parece, por ejemplo, al ensayo de T.S. Eliot, "Tradition and individual talent" (1921), que nada se parece a su vez a "La mort d'auteur" (1968) de Roland Barthes[145], que tal vez es contrario a *The Anxiety of Influence* (1973) de Harold Bloom. Heterogéneas entre sí, todas estas piezas son muy borgeanas, y ahí se ata un nudo, ahí se cambia el pasado y se cambiará el futuro[146].

---

[145] Es interesante volver sobre el texto de Barthes en relación el vínculo que planteamos entre literatura, anarquismo y la teoría de la propiedad del capitalismo. Poco se recuerda que Roland Barthes en ese famoso texto indica que la figura del autor como persona es un producto directo del capitalismo.

[146] Varios críticos han estudiado cómo "Kafka y sus precursores" es un texto muy metaliterario que consciente o inconscientemente crea a la misma vez que esconde a sus precursores. La crítica Patricia Novillo (en su texto "James Joyce, author of 'Funes el memorioso'"), por ejemplo, destaca cómo el texto de Borges "crea" a T.S. Eliot, quien aparece en una nota al calce de Borges como precursor, y cómo hace parecer que Eliot leyó a Borges antes de haber escrito su texto "Tradition and individual talent". Balderston, por su parte, estudia la manera en que el gran crítico americano Harold Bloom ejecuta el argumento de Borges en su libro más famoso *The Anxiety of Influence*, pero sin embargo, se dedica, contradictoriamente, a refutar la originalidad de Borges (*Borges: realidades y simulacros*). Por último, Julio Prieto dice que Bloom, más que copiar el argumento de Borges, copia el "síntoma" del texto de Borges, que es a su vez un texto que esconde "sintomáticamente" a su precursor, Macedonio Fernández. Vale la pena citar el texto de Prieto extensamente.

Y algo que vamos viendo es cómo esas dos idiosincrasias, lo borgeano, lo macedoniano, se contagian y producen nuevos sentidos en esa contaminación. El vínculo con el anarquismo se hace más visible cuando leemos a Borges con Macedonio. Emerge una suerte de estética colectiva, que prescinde de genialidades u originalidades, alusión a un momento compartido, y no expresión de autenticidad. Y así llegamos a dos citas claves de lo borgeano y lo macedoniano que hemos visto por separado en otros momentos del libro.

> Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis (Macedonio, IV 90)
> Yo por aquellos años lo imité [a Macedonio], hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio (Borges, "Palabras ante la tumba de Macedonio Fernández", 1952)

La teoría de Bloom, por cierto, debe a la lectura de Borges más de lo que su autor parece dispuesto a admitir, más allá de una apresurada paráfrasis del ensayo borgeano "Kafka y sus precursores", al cual atribuye algo que ostensiblemente no dice, a fin de poder repetir, como si fuera una novedad, lo a todas luces ya declarado allí: "In this observation, I want to distinguish the phenomenon from the witty insight of Borges, that artists create their precursors, as for instant the Kafka of Borges creates the Browning of Borges. I mean something more drastic and (presumably) absurd, which is the triumph of having so stationed the precursor in one's own work that particular pasage in his work seem to be not pressages of one's own advent, but rather to be indebted to one's own achievement". *The Anxiety of Influence* (1973) es ya un caso paradigmático de "ansiedad de la influencia" donde, por lo demás, Bloom parte de un texto –el de Borges– que no menos sintomáticamente desplaza –"traduce"– al plano diacrónico de la historia literaria un conflicto "real" en el proceso sincrónico de su escritura. [...] En otras palabras, Bloom funda su teoría en el "síntoma" del texto borgeano, no en el trauma "original" que lo constituye: se apropia y "desplaza" lo que ya en el texto de Borges es desplazamiento anterior. Huelga añadir que el papel crucial que juega Macedonio Fernández en la configuración de ese "trauma" constitutuvo borgeano –donde de algún modo Borges "crea" un extraño precursor contemporáneo– le pasa límpidamente desapercibido a este moderno arbiter del "canon occidental". (143-144)

Propiedades sin propietarios, lo hermoso cubierto por lo lúdico en estas dos citas se encuentra en el trazo de un duelo, en la certeza también de un escape a la muerte, de un paramundo literario. La primera cita refiere al nacimiento de Macedonio; la última fue leída por Borges en el funeral de su maestro. Porque detrás del chiste, detrás de la irreverente puñalada a la literatura como propiedad intelectual, nos topamos con un trazo que desborda la muerte, o mejor que desborda a la vida y se extiende y se expande en un nudo de identificaciones que permanece, persiste y cambia alegremente, sin melancolía, el contento paramundo de posesiones sucesivas, de fantasmas que poseen nuevos cuerpos del lenguaje, que es la literatura[147].

Temporalidad laberíntica: pasado y futuro en la literatura colectiva

> *La falsificación de cuadros ha alcanzado aquí proporciones extraordinarias. Casas hay que tienen copistas a sueldo, encargados de ejecutar el indigno robo de firmas de artistas [...]. Así se comete una doble estafa; con el comprador ingenuo y con el artista, cuya propiedad se ataca [...]. Hay que protestar con violenta indignación contra el inicuo despojo que impunemente se comete con los autores de obras profanadas, [...] contra esta democratización absolutamente imbécil de las más nobles creaciones del espíritu.*
>
> Lugones, *La Montaña*, 1897

> *Falsificar la antigüedad de cuadros y manuscritos es el más inocente de los engaños. ¿A quién puede importarle que unos pocos millonarios que no se interesan por lo bueno sino por lo antiguo y caro coleccionen inautenticidades? Con la des-*

[147] Para una lectura de estas dos citas en relación el duelo y la melancolía, desde un punto de vista freudiano y levinasiano ver Julio Prieto, "La inquietante extrañeza de la autoría: Contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges" en Roberto Ferro *Macedonio: Historia crítica de la literatura argentina.*

trucción por tanta guerra reciente está llegando una gran época para la más moderna y adelantada confección de antigüedades: la segunda mitad de este siglo hará mucho dinero con esa industria que dice como ninguna cuán inocente es la autenticidad y el falsificarla y cuán inocente y casual es el enriquecerse.

Macedonio Fernández, "Chiste de propina"

Dice Pierre Macherey que el libro perfecto es aquel que no renuncia a ninguno de sus dobles, a ninguna de sus interpretaciones, y que se lanza a todas ellas[148]. Nos parece que esta imagen funciona muy bien con *Museo de la Novela de la Eterna*. Pero como "lo macedoniano" y "lo borgeano" son idiosincrasias que se contaminan, ese libro perfecto que permite todas sus mutaciones también se encuentra en Borges. Al final del cuento de Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), el desesperado protagonista Yu Tsun descubre que el escondido laberinto y el misterioso libro que su ancestro Ts'ui Pen dejara como herencia a su familia eran uno y el mismo. Es decir, el libro era un laberinto formal: una novela en donde al final de cada episodio, el protagonista puede tomar dos decisiones opuestas que afectarían dramáticamente el curso de la novela, y en cada caso siempre toma ambas decisiones/senderos[149]. Así, ante la multiplicación de mundos para-

[148] "Le livre parfait est celui qui a réussi à éliminer tous ses doubles, tous les interprétations coexistent" (Macherey, 283).

[149] Para un estudio de la imagen laberíntica en Borges ver el libro de Ángel L. Rosa, *La mosca en la botella: Los cuentos de Borges y Cortázar* (1998) en el que dice el autor lo siguiente. "El espacio en Borges es un laberinto porque el mundo y el universo también lo son. Esta metáfora del laberinto en Borges comienza muy atrás con la publicación de *Historia universal de la infamia* en 1935 y con *Historia de la eternidad* en 1936. Desde ese momento se percibía en sus cuentos una especie de cárcel abierta, de eterno retorno, de errar sin fin por idénticos caminos y arribar siempre al mismo punto" (91). De ahí, Ángel Rosa se dedica en el resto de su libro a investigar cómo hay modos políticos de resistencia en la concepción del laberinto en Borges, modos fantásticos de relacionarse con la realidad social. "El trabajo mental del protagonista no recrea fielmente su mundo idealizado, sino un mundo impreciso, ambiguo, una especie de fantasma o alucinación que es la fantasía. Ahora bien, esa imprecisión o fantasía ejerce un extraño poder sobre la realidad que la precede" (98).

lelos, la novela se vuelve ilegible para quien la lee con una concepción lineal del tiempo. Este es el caso de *Museo*, que es una novela laberinto, como veremos, que requiere la multiplicación de todos sus dobles posibles. En este punto, Macedonio es bastante explícito. Los personajes de la novela son todos lectores de la novela, y en cada capítulo los podemos ver leyendo el manuscrito y discutiéndolo.

En la última sección de *Museo*, titulada "A quien quiera escribir esta novela", sin embargo, encontramos la articulación más explícita de este proyecto de la novela laberinto. El autor, aquí, ofrece una serie de reglas o de "principios" para la verdadera ejecución de su novela que apenas empieza en su fin. El fin, digamos, no como final sino como objetivo. El principio fundamental es precisamente que los personajes deben ser personajes-lectores de otra novela, de modo que en el "contrachoque" entre las novelas, el lector se convierte en personaje, y así tenemos a un personaje-lector y un personaje-leído. El objetivo (el fin) de esta indicación (este comienzo), escribe Macedonio, es la liberación de la noción del "yo", la liberación de la función nominal del ser, y la certeza de participar en una labor de colectiva creación artística[150]. A través de la afectación de la concepción lineal del tiempo en la literatura, mediante la cual el autor crea en el presente, y el lector lee en el futuro, el libro pasa a ser un laberinto del tiempo. A través de este el lector plural produce y cambia el pasado del autor que será también cambiado por otro lector futuro en una reproducción infinita de todos los dobles posibles del libro. El libro perfecto de Macherey, el libro-laberinto de Ts'ui Pen en "El jardín de senderos que se bifurcan" es en Macedonio, este libro que requiere el trabajo constante y siempre futuro de sus lectores y, en este sentido, es también cualquier libro.

---

150 "Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad conciencial liberadora; labor de genuina artisticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no ser" (VI, 265).

> [C]onvencido de que por su destrozada estructura [este libro] es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede. [...] *Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta ejecución de ella y un perfecto plan para su ejecución.* (itálicas mías, VI, 265)

En las opuestas citas sobre la falsificación que aparecen como epígrafes a esta sección (una de Macedonio y la otra de su opuesto poeta fascista, Lugones), se esconde la relación entre propiedad y temporalidad. "Confeccionar la antigüedad", la labor artesanal de hacer el pasado, es para Macedonio una manera de ser moderno, de ser adelantado. Este texto de Macedonio debe ser leído en el contexto de la crisis del liberalismo previo al final de la Segunda Guerra Mundial y en diálogo con el momento de auge de las vanguardias. Si el futurismo –movimiento de vanguardia que tiene muchos lectores en Argentina y en América Latina en este momento y al que Macedonio criticó en varios de sus textos como ya vimos– concebía la guerra como un buen medio para la construcción del hombre futuro (ver *Mafarka el futurista*, de Marinetti, ver "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" de Benjamin), Macedonio, irónicamente, aprovecha también la realidad contextual de la guerra para su práctica literaria[151]. En vez de pensar en la guerra como una oportunidad para cambiar el futuro, Macedonio piensa en ésta como una oportunidad para cambiar el pasado. Hace de la vanguardia una retroguardia. Pero no solo la van-

[151] La primera crítica que hace Borges a Marinetti, a propósito de su visita en 1926, también está relacionada a las "antigüedades". En una encuesta le preguntan al jovencísimo Borges "¿Qué influencia ejercerá Marinetti en la literatura argentina?" a lo que él contesta "Ninguna, Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí ya los museos están destruidos por las telas de Octavio Pinto, que en ellos figuran, y en cuanto a las antigüedades, la única que queda es la peor poetisa argentina de cuyo nombre (y versos) no quiero acordarme" (TR I, 392).

guardia artística, sino también la vanguardia política. Política y arte en Macedonio se convierten en formas de una misma revolución[152].

Museo de la Novela de la Eterna, novela-laberinto de tiempo y espacio, además de trabajarse en el lector-(autor) futuro, trabaja a su vez con el pasado. El capítulo nueve de *Museo* narra cómo el protagonista de la novela ("El Presidente") despliega una serie de estrategias literarias para dar un golpe de Estado en la ciudad de Buenos Aires. Su estrategia principal para tomar la ciudad consiste en cambiarle su pasado, para así hacer cesar las disputas entre los bandos literarios que están en lucha por el dominio de la ciudad. El golpe de Estado no consiste en tomar el poder, sino en cambiar los sentidos. Dice Macedonio en *Museo* que "Extirpada la Fealdad en su historia o en sus calles, reparada alguna injusticia histórica, [...] la lucha entre los dos bandos desaparecería" (202).

> A varios hechos del pasado ocurrido se les fulminó de inexistencia valiéndose del hechizo de la Eterna que desata pasados y ata nuevos pasados sustituyentes [....] Se cumplió la belleza de la no-Historia; se suprimieron los homenajes a capitanes, generales, abogados, gobernadores, [...] se dejó su muerte a los muertos y se habló de lo viviente [...] se deportaron todas las estatuas que enlutan las plazas, y su lugar quedó ocupado por las mejores rosas [...] Por eso

---

152 Julio Prieto, en su libro sobre Macedonio y las vanguardias, identifica en el uso que hace Macedonio del concepto de revolución una crítica a las vanguardias, y al mercado de la novedad del capitalismo. Las vanguardias para Macedonio, sobretodo el futurismo, están predicadas bajo el concepto de lo nuevo y del progreso lineal de la historia, como su nombre militar indica (*avant-gardes*). Macedonio descree de lo nuevo y del futuro, y sobre todo descree del progreso de la historia. Julio Prieto inteligentemente vincula el concepto de revolución de Macedonio con el de Walter Benjamin en sus "Tesis sobre filosofía de la historia". Para Benjamin la revolución, más que trabajar con el futuro, trabaja con el pasado, o con pasados que han sido marginalizados. La revolución es así una sustitución de pasados, una corrección de la sucesión de desastres, como el Angelus Nuovus que vuela de espaldas al futuro mientras mira con cara de terror al pasado, imagen que Benjamin utiliza para definir la historia y el progreso.

> el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: 'Hoy' y la avenida principal[153] se llama también 'Hoy' (VI, 205-206)

Digamos que Macedonio Fernández en este momento utópico de su novela, saca a Buenos Aires de la ciudad letrada latinoamericana que teorizará Ángel Rama. Para Rama, la primera cualidad de la ciudad letrada latinoamericana es que sus calles son una suerte de enciclopedia de nombres, sus ciudades son la escritura de su historia con los nombres de sus próceres y el vínculo inevitable entre el intelectual y el poder. El proyecto de Macedonio plantea, mediante esa propuesta de quitarle a la ciudad los nombres de las calles y su pasado histórico[154], una ruptura de la complicidad de la escritura con el poder[155]. Curioso proyecto utópico éste que pone los ojos en el pasado. La Eterna es esa función que no cesa del texto literario extendiéndose más allá de lo literario para seguir cambiando lo que fue. "Quien pasa delante de ella [la Eterna] pierde el don del olvido [...] Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia" (VI, 94).

---

153 La avenida principal de Buenos Aires es la 9 de julio, avenida que lleva como nombre el día en que se celebra la independencia de la nación. Así, los bandos literarios de Macedonio le arrebatan la posesión del pasado también al Estado nación, le quitan la propiedad del pasado a los grandes próceres homenajeados en las estatuas, y comienzan a crear otro pasado en el cual ninguna calle ni ninguna plaza tiene el nombre de ningún individuo.

154 Entre los varios hechos históricos concretos que la capacidad de la Eterna de "desatar pasados y atar pasados sustituyentes" afecta, está el fusilamiento de Manuel Dorrego en 1828, que da paso al ascenso al poder del caudillo Juan Manuel de Rosas y el fusilamiento de Camila O'Gorman en 1848, ordenado por el mismo caudillo hacia el final de su presidencia. Resalta también en esta cita la "deportación" de estatuas y monumentos.

155 Todd Garth también plantea este vínculo entre la ciudad conquistada de Macedonio y la ciudad letrada de Rama, y añade un interesante detalle para esta tesis. Mientras que Macedonio le busca una salida a la ciudad letrada, Borges que en varios textos camina por los barrios de la ciudad celebrando los nombres de sus calles que remiten a los nombres de su familia, se regodea en ella. "The ultimate difference between Jorge Luis Borges and Macedonio Fernández is that Borges appropriates the lettered city, whereas Macedonio abandons it" (189). Mónica Bueno, por su parte, también discute la relación entre el intelectual de Rama y Macedonio (*Macedonio*, 52-54).

El "plan perfecto de ejecución" que propone Macedonio para esta novela desacomodadora de pasados es el de una novela en donde los personajes son lectores de novela.

> En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística solo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de esta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no "personajes", por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída (VI, 265).

Y se podría decir que esta es la cualidad principal de la novela moderna según Bajtín. La novela moderna es un género que está consciente de sí mismo, el personaje lector, la novela de capas de cebolla que se traga la realidad, la metanovela, la encontramos en las dos grandes novelas de la modernidad capitalista: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Frankenstein o el Prometeo moderno*. La modernidad desestabiliza la realidad (todo sucede muy rápido, todas la realidades se destruyen para dar paso a otras, en un acto continuo de destrucción y renovación en base a la oferta y a la demanda), y la novela es susceptible a esa desestabilización, y demanda del lector una suerte de alejamiento a otra realidad que contenga a ésta, a ver esta realidad como novela. Somos cosmos que se observa, no hay mayor realismo en la modernidad que la metaliteratura, en donde la realidad se hace inestable.

"Pierre Menard, autor de El Quijote" es una de las maneras en que Borges re-escribe *Museo de la Novela de la Eterna*. Eligiendo la novela por excelencia que cumple el principio de Macedonio de la novela sobre lectores de novela (*El Quijote*), "Pierre Menard" es un homenaje a esta concepción laberíntica del tiempo de la literatura que ilustra Macedonio. "Lo macedoniano" y "lo borgeano", idiosincrasias que se contagian, también tienen a otro escritor futuro en "lo pigliano", en particular en la novela *La ciudad ausente* (1992). Ricardo Piglia, tal y como Pierre Menard hace con *El Quijote*, le cambia el contexto a la novela de Macedonio, y la pone en un contexto diferente, en los años

de la transición democrática (neoliberal) argentina después de la dictadura militar (1976-1983)[156]. El resultado, como indicará Idelber Avelar en su importante lectura de esta novela, es una actualización política de *Museo de la Novela de la Eterna* como lectura de la posdictadura argentina. ¿Qué significa leer *Museo* en este contexto histó-

[156] Tal vez por esto la figura del lector es tan importante en la obra de estos autores, y quizá su proclividad a incluir escenas de lectura en sus textos no se deba a una tendencia a la metaliteratura posmoderna, sino a crear un espacio de "trabajo" con el lector, una factoría anarquista de la literatura en donde el lector tiene que trabajar junto a los otros lectores para seguir produciendo sentidos nuevos, y en donde el autor ha sido descartado, en tanto Macedonio y Borges (y el tercero pigliano) trabajan a su vez como lectores. Esto nos abre otra ventana para estudiar la metaliteratura en la obra de estos dos autores. La metaliteratura no es solo un juego teórico para probar la irrealidad del mundo, sino una herramienta política para despojar por fin a la figura de autor de sus escencialismos y originalidades, e iniciar un verdadero trabajo colectivizado de lectura que no termine en la legitimación de la originalidad de ningún individuo, sino en la creación y certeza de otros mundos. Es decir, la metaliteratura en Borges y Macedonio nos da la oportunidad de trabajar desde la seguridad de que el "éxito" de sus obras no es producto de su gran inteligencia, genio u originalidad, sino del ejercicio de los lectores que han trabajado como iguales con ellos para producir nuevos e interminables sentidos, así como ellos, a su vez, trabajaron con los textos de otros. Esto, olvidarnos de la inteligencia, originalidad, excepcionalidad o capacidad estética de estos dos autores, y poner el énfasis en el trabajo de lectura colectiva que hay detrás de sus textos; quitarle a la figura de autor lo que él le expropió a los lectores, faltarle el respeto a la literatura, el lector como un justo ladrón anarquista que le "roba" al autor lo que no le pertenece a este en primer lugar. Nos parece que la gran inteligencia que le atribuimos a Borges no es un atributo suyo sino de sus lectores y Borges no resentiría esta afirmación. Basta con recordar su ensayo "Sobre los clásicos" (1965), en donde dice que "[c]lásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término" (II, 160). Y más tarde en el mismo ensayo dice que "[l]a gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas" (II, 160). Así, los atributos de los libros, sus propiedades en el sentido físico de la palabra, no son atribuibles al autor, por más que este se haga pasar por propietario, sino a los lectores, a "la soledad de sus bibliotecas". La biblioteca sustituye así a la mente del autor (o a la imprenta) como lugar de producción de la literatura.

rico? Esta es la pregunta que permite la ejecución de *La ciudad ausente*. Esa literatura siempre cambiante en el "Hoy" de lo macedoniano, muta en el laberinto de su temporalidad. La crítica a la propiedad de la literatura afecta la temporalidad del texto. Y en nuestra búsqueda de los orígenes de "Pierre Menard, autor del Quijote", ahora llegamos a un texto de 1897, un texto que puede ser leído como el prólogo a una cierta "vanguardia excéntrica" latinoamericana que es autónoma a la europea, un texto programático publicado en una revista anarquista cuyas ideas recorrerán toda la obra de Borges y Macedonio.

La desherencia y el año 1897

Uno de los primeros textos de Macedonio, escasamente leído por la crítica[157], "La desherencia" (1897) se publica en la revista anarquista dirigida por Leopoldo Lugones (antes de moverse a la derecha fascista) y José Ingenieros, *La Montaña*[158]. Con esto en mente, y pen-

---

[157] Mónica Bueno resalta sobre todo el aspecto antipositivista de Macedonio y su crítica de la causalidad en la sección titulada "Un artículo del joven Macedonio" en *Macedonio Fernández: un escritor de fin de siglo* (58-60). Allí, Bueno también resalta el aspecto anti-subjetivo de este texto de Macedonio y lo relaciona con los argumentos de Carl Schorske con la Viena de fin de siglo.

[158] Esta revista anarquista que produce 12 números en el año 1897 surge de la creciente división en el movimiento obrero argentino entre los anarquistas y los socialistas, como se puede ver en una de sus secciones, escrita por José Ingenieros, titulada "Anarquistas y socialistas" y dedicada a establecer las diferencias entre ambos grupos. Cada número de esta revista termina con una sección en la que se anuncian y promocionan distintas reuniones y programas de grupos anarquistas en Argentina, a su vez buscando el reclutamiento para su causa. De manera que *La Montaña* era sobretodo un instrumento de lucha política y de promulgación de las ideas anarquistas. En el último número de la revista aparece un artículo titulado "Utilidad del robo y la prostitución", de Edward Carpenter, que forma parte de otra sección de la revista, titulada "Defensa de los criminales". Esta sección de la revista, como es previsible, se dedica a explorar las prácticas que el Estado liberal criminaliza a la vez que propone como crimen a las actividades capitalistas que promueve el estado de ley liberal, en lo que era, ya en ese momento, una continuación de la famosa frase de Proudhon que invierte los valores del Estado liberal: "la propiedad es robo". Esta sección de defensa de los criminales, en particular en defensa

sando en el contexto de 1897 en Argentina, a la vez que la popularidad de las ideas anarquistas de los lectores de *La Montaña*, tenemos que imaginar que hay en el título de "La desherencia" un juego con la idea de herencia como legado intelectual, pero también a la concepción de herencia como la transmisión de bienes materiales a la que el anarquismo clásico se oponía[159].

"La desherencia" es un ensayo de fin de siglo en el que Macedonio hace su propio resumen de los logros del siglo XIX en ciencia, arte y sociedad. En este texto, el joven Macedonio argumenta que si bien en cuestiones artísticas el siglo XIX ha demostrado que ya todo está hecho, en su producción científica y social ha creído en la causalidad, y sobre todo en la evolución y el progreso como valores supremos. Macedonio dice que el siglo XIX se imagina que el siglo XX heredará

---

de los ladrones, publicado en una revista en la que Macedonio colaboró, nos permite tener un mapa bastante preciso de las ideas anarquistas que se movían durante los años de formación de Macedonio, que en 1897 tiene apenas 23 años. Se nos da la oportunidad con este texto tan poco estudiado de tener una ventana hacia esa figura extraña que es el Macedonio joven.

159 Es importante recalcar la fuerte y consistente oposición anarquista a las leyes que permiten la herencia de bienes. Cuando se trata de propiedad privada hay tres tipos de bienes específicos a los que los anarquistas se oponen sin tregua: los bienes improductivos (la posesión pasiva de grandes extensiones de terreno, por ejemplo), los bienes rentistas y la herencia. El argumento anarquista que los obliga a oponerse a estos usos particulares de la propiedad privada es que estos bienes son adquiridos sin haber ninguna mediación de trabajo por medio de quien los obtiene. Uno de los grupos de organización anarquista más famosos de esta última década del siglo XIX en Argentina se llamaban "Los desheredados". Dice Ángel Cappelletti, que de 1889 a 1900

> los anarquistas iniciaban una reorganización de sus grupos y la fundación de otros, que iban a demostrar gran combatividad, como, por ejemplo "Los desheredados". En *La Protesta* del 22 de enero de 1909, M. Reguera recuerda así la prodigiosa actividad propagandística de este grupo: "Sinteticemos las primeras obras de aquel puñado de entusiastas luchadores: iniciación de conferencias continuas y simultáneas en tres o cuatro sitios distantes entre sí; publicaciones ininterrumpidas de manifiestos violentos y provocativos de combate y de acción... Las conferencias se sucedían a granel entre los dos o tres oradores que había... No era raro anunciar, por ejemplo, una conferencia a las dos de la tarde en Almagro, otra a las tres en Corrales, una tercera a las cuatro en Barracas y una cuarta en el centro a la noche. (1990, XX)

su noción de progreso y que por lo tanto evolucionará sus ciencias, sus artes y su sociedad en general.

> 'Evolución en sociedad' es, en opinión del siglo 19, [...], el título que conviene a toda parte de la pieza cósmica, del drama del mundo, que nos deja ver la historia y prever la ciencia. [...] Resulta un movimiento lento y uniforme (evolución) de vaivén que lleva y que trae entre dos puntos fijos; otros piensan que solo hay apariencia de regresos y en realidad progreso. (*La Montaña*, 67)

Ya en este su primer texto publicado, Macedonio comienza a cuestionar la temporalidad lineal. Macedonio caracteriza el siglo XIX como uno que valora los conceptos de evolución, causalidad y progreso, pero también indica que hay algo que no cuadra bien entre estas creencias cuando se trata de arte.

> Ahora, ¿qué pensará de todo esto el siglo 20? El nuestro cree haber fundado sus predicciones (sus ciencias) en una total intelección del concepto de causalidad [...] y no duda el siglo 19 que el venidero aceptará con entusiasmo la inmensa herencia de sus libros y laboratorios. Pero una duda: ¿por qué parece reinar tan poca luz sobre el problema de la diferencia esencial entre ciencia y arte? Por una sola cosa: porque falta uno de los términos: en arte todo está hecho, nadie superará a Beethoven, a Heine, a Dante; pero ¿dónde está la ciencia? ¿qué diferencia hay entre el mundo sideral de Dante movido por el amor y el de Newton movido por la atracción? (67)

Lo que señala Macedonio aquí es una contradicción temporal. Mientras que por un lado las nociones de causalidad, evolución y progreso presuponen una linealidad temporal mediante la cual el futuro es la superación del pasado, por otro lado, las artes nos van demostrando una temporalidad no lineal, en la que los modos de superación ("nadie *superará* a Beethoven") están desasociados del futuro, y que por lo tanto cuestionan las ideas de evolución, progreso y causalidad. Si todo está hecho, si todo está escrito, el siglo que viene no será una progresión y evolución de este, sino más bien una inevitable cita, y en este

sentido, Macedonio parece adscribir a la idea de Nietzsche del eterno retorno, muy de fin de siglo XIX por demás. La comparación que encuentra entre el mundo sideral de Dante, movido por el amor, y el de Newton, movido por la atracción, anticipa su *Museo de la Novela de la Eterna*, en la que la atracción por el personaje de la Eterna, amada muerta como Beatrice, constituye una nueva concepción del universo como arte. Pero también anticipa el cuento de Borges "El Aleph" (1945), en el que otra Beatrice (esta vez el personaje Beatriz Viterbo), otra amada muerta, ejerce una atracción melancólica que desenlaza un acceso fantástico a un metauniverso a través de un punto Aleph (un fractal cósmico) en el universo desde donde se pueden ver todos los otros puntos universo; un metauniverso desde la atracción de la amada.

Y si continuamos explorando cómo este ensayo de 1897 anticipa la conjunción idiosincrática de "lo borgeano" y "lo macedoniano", encontramos ahí también (este texto se nos está convirtiendo en un Aleph literario) una improbable anticipación de "Pierre Menard, autor de *El Quijote*". Es una curiosa cita sobre la muerte del autor, en lo que parece una *influencia* del texto de Roland Barthes ("La mort d'auteur", 1968) en "La desherencia" (1897):

> Cree también el siglo diecinueve que la pieza no tiene autor, y, es lo cierto, que este nunca se ha mostrado, ya por serle imposible a causa de no existir, ya porque no han dejado de oírse, aunque escasa, algunos silbidos desde antes de Heráclito hasta después de Schopenhauer (67)[160].

Macedonio, pues, señala como una posible herencia del siglo XIX "la muerte del autor", la idea de que el autor no es la causa y origen de su propia obra. Esta idea parece insólita en un texto de 1897. Después de todo, podríamos decir que es el siglo XIX el que crea la imagen moderna del autor, precisamente como propietario de su texto mediante su originalidad romántica y las nuevas leyes de propiedad

[160] Es curiosa también la cita a Heráclito en el contexto de la deconstrucción de la autoría en tanto la parábola heracliteana del río será utilizada por Borges a lo largo de su carrera literaria como una parábola contra el autor.

intelectual. Es también en el siglo XIX que tenemos el surgimiento de la profesionalización del escritor gracias a los desarrollos de la imprenta y la democratización de la educación en muchos países. Mientras que Leopoldo Lugones, en la misma revista anarquista y en el mismo año, *La Montaña*, publica un texto condenando la falsificación de cuadros y de manuscritos y en defensa de la propiedad de los autores y artistas sobre sus obras (ver discusión sobre la falsificación más arriba), Macedonio está diciendo que la pieza no tiene autor, y no se atribuye esta idea como una idea original sino que dice que "cree también el siglo diecinueve que la pieza no tiene autor", así rehuyendo de su propia posición de autor. Es decir, Macedonio le atribuye al siglo XIX una idea que pertenece, fundamentalmente, a la crítica a la modernidad que hace el posestructuralismo durante la segunda mitad del siglo XX en los textos de Foucault, Barthes, Borges y muchos otros, con el único inconveniente de que Macedonio hace esta atribución aún en el siglo XIX. De esta manera, Macedonio ofrece dos argumentos sobre el siglo XIX que contradicen la propia idea decimonónica del progreso, la causalidad y la evolución: por un lado, el hecho de que el futuro será tan solo una cita del pasado y también una fábrica donde este se produce y, por el otro, la idea de que el autor no es el dueño de su texto. Es así como Macedonio terminará "La desherencia", afirmando que "[e]l siglo que suprimirá la herencia empezará por no heredar casi nada" (*La Montaña*, 68)[161].

Todas las líneas argumentativas de este capítulo terminan aquí, con este texto de Macedonio. Tenemos en el título y en el medio de publicación (la revista anarquista *La Montaña*) la compañía de la crítica anarquista al capitalismo. Tenemos en la crítica a la autoría y la noción de que la obra no tiene autor, una aplicación de esa crítica anarquista

[161] Diego Vecchio en una sección de su libro sobre Macedonio, titulada "Desherencia IV: Borges", juega con el concepto de herencia, tanto en referencia a ese primer texto publicado de Macedonio, "La desherencia", como a la afirmación de Borges en su autobiografía escrita con Norman Thomas di Giovanni en la que dice Borges: "terminé heredando de mi padre su amistad [la de Macedonio Fernández]" (*Autobiografía*, 70). Cito a Vecchio "Cuando Borges dice que heredó su amistad con Macedonio de Padre, hay que tomarlo al pie de la letra. Esto es: de Padre a Macedonio, hubo una sucesión de bienes, que fueron la metafísica y la literatura" (170).

de la propiedad a la literatura. Y tenemos en la crítica a la concepción lineal del tiempo, un laberinto temporal. Por último, "La desherencia" se nos presenta como un texto embrionario de lo que será en el siglo XX esa función descriptiva de la autoría, esa propiedad sin propietario que es "lo borgeano" y "lo macedoniano". Entonces uno se pregunta, ¿cómo podemos hacer la justa labor de liberar ese "cosmos oxigenado" de lo borgeano y lo macedoniano en nuestro contexto? La justa labor de descontextualizar a los descontextualizadores. No será difícil. En nuestra era de la revolución informática que se revigoriza con la crisis global del capitalismo especulativo en el 2008 y la emergencia de distintas culturas del procomún en las cuales se utiliza el Internet para liberar las obras de los derechos del copyright, nos parece que Macedonio con Borges son posesiones a utilizar en nuestro contexto, y sus obras abren paso a una literatura poscapitalista no basada en el autor o artista como propietario, ni en la acumulación.

Nada queremos heredar de Macedonio y de Borges en la labor de conjurar una literatura poscapitalista. No se trata de herencias, de acumulación, apropiación, de genealogías arbóreas. Hacer reaparecer (que nos posea) el estilo alusivo y reverente de Borges con las voces del pasado, y la gestualidad revolucionaria de Macedonio para con las voces que nos sucederán, también requerirá olvidarlos, borrar sus idiosincrasias para seguir trabajando en la catedral de todos y de cualquiera.

IV

Un arte fractal
(a manera de conclusión)

Una imagen singular que tal vez recoja estas tres cualidades anarquistas de la obra de estos autores es la forma del fractal, expuesta por Benoit Mandelbrot en 1983, forma que encontramos, *avant-la-lettre*, en los meta-artificios de Borges y Macedonio, en particular en "El Aleph" y en *Museo*. Un fractal es una figura geométrica cuya estructura básica, uniforme o irregular, se repite a cualquier escala. Si la miramos a una gran distancia tiene la misma forma básica, con variaciones, que si la miramos bajo una lupa. Es una figura que la física contemporánea utiliza mucho para explicar las formas del universo. Tenemos una perspectiva muy limitada del universo, en la que vemos sujetos indivisibles, realidades estables y por lo tanto asignamos propiedades fijas. Pero si ponemos al individuo bajo el microscopio podemos ver que es divisible, lleno de "ruinas circulares", que está hecho de una colectividad de estímulos y sensibilidades, de asociaciones autónomas plurales. Si miramos la realidad desde un telescopio, vemos que está hecha de capas de representaciones, de pluralidades interdependientes no muy diferentes a los estímulos y sensaciones que vemos en el individuo. En este universo fractal y fluido no pueden haber propiedades. Nada pertenece a nada porque todo está interrelacionado. No se puede representar una cosa porque la representación misma participa y se relaciona con la cosa. El arte nos permite una realidad fluida, en constante creación y reproducción, mientras que el capitalismo nos impone una realidad fija en la que nuestros trabajos son alienantes, definidos, y solitarios.

La cita al final de la introducción de este libro narra el génesis según Macedonio, en el que un dios plagiario crea el universo como quien se apropia de una cita. Nos gustaría, entonces, terminar este libro no con el génesis sino con el futuro en el cuento de Borges que más directamente se acerca a los tres principios fundamentales del anarquismo que dividen los capítulos de este libro: 1) que la participación nos libera de la representación, 2) que el individuo esencial no existe, no es más que el resultante de una construcción colectiva con la que podemos jugar y 3) que la propiedad privada es una superstición para legitimar el robo del individuo a la comunidad. El narrador de este cuento es un viejo del presente que inexplicablemente despierta en un futuro lejano en donde el mundo está organizado bajo estos tres principios del anarquismo. El cuento transcurre en el diálogo entre estos dos viejos que se preparan para morir, el narrador del presente y un hombre del futuro, que se narran el uno al otro sus mundos diferentes. En el futuro que se describe en "Utopía de un hombre que está cansado" (1975) la participación ha sustituido a la representación.

> —Tampoco hay ciudades. A juzgar por las ruinas de Bahía Blanca, que tuve la curiosidad de explorar, no se ha perdido mucho [...]
> —¿Qué sucedió con los gobiernos?
> —Según la tradición fueron cayendo gradualmente en desuso. Llamaban a elecciones, declaraban guerras, imponían tarifas, confiscaban fortunas, ordenaban arrestos y pretendían imponer la censura y nadie en el planeta los acataba. La prensa dejó de publicar sus colaboraciones y sus efigies. Los políticos tuvieron que buscar oficios honestos; algunos fueron buenos cómicos o buenos curanderos. La realidad sin duda habrá sido más compleja que este resumen.
> [...]
> —[En el futuro] cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita. [...] He construido esta casa, que es igual a todas las otras. He labrado estos muebles y estos enseres. He trabajado el campo, que otros cuya cara no he visto, trabajarán mejor que yo. (III, 63-64)

Los gobiernos han caído en desuso porque su función representativa se ha mostrado innecesaria. Los trabajos productivos asalariados han sido eliminados al igual que el dinero, y por lo tanto la pobreza ha sido erradicada. Cada individuo tiene acceso a los trabajos de su sustento y se dedica a los oficios de reproducción de la vida, y no a los oficios productivistas de la modernidad industrializada. Las artes y las ciencias no son los oficios de algunos ociosos privilegiados. Como en las utopías de Macedonio ("La Ciudad-Campo"), las ciudades han sido eliminadas y sustituidas por comunidades autónomas y autosustentables.

En el futuro, tampoco hay individuos.

> —Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien.
> —¿Y cómo se llamaba tu padre?
> —No se llamaba. (III, 61)

La propiedad privada ha sido eliminada y todo, como el lenguaje mismo, es de posesión compartida. Se practica el arte de olvidar el pasado, sobre todo el pasado personal.

> Ya que no hay posesiones, no hay herencias. (III, 63)
> Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas. (III, 63)
> ¿Dinero? –repitió–. Ya no hay quien adolezca de pobreza, que habrá sido insufrible, ni de riqueza, que habrá sido la forma más incómoda de la vulgaridad. Cada cual ejerce un oficio. (III, 62)

En el futuro el único valor, cuestionable, que se le concede a la humanidad es que es un instrumento del universo para pensarse a sí mismo, una función fractal. El narrador describe el presente como un lugar burdo en donde imperan las contradicciones del dinero y la propiedad, el gasto de energía de los gobiernos y los medios masivos, y la vulgaridad de la individualidad. Por último, el cuento mantiene dos incógnitas. Primero está el tono melancólico/"cansado" en el que se cuenta (que contrasta con el humor festivo en el que Macedonio

expone ideas similares). Tal vez la melancolía viene del hecho de que el narrador sabe que al final del cuento tiene que volver a un presente que aborrece, y que no tendrá la muerte solidaria y "descansada" que consigue el viejo del futuro. El segundo misterio es el pasaje a continuación en donde tenemos acceso, desde una perspectiva muy limitada, al arte del futuro.

> En un rincón vi un arpa de pocas cuerdas. En las paredes había telas rectangulares en las que predominaban los tonos del color amarillo. No parecían proceder de la misma mano.
> —Esta es mi obra –declaró.
> Examiné las telas y me detuve ante la más pequeña, que figuraba o sugería una puesta de sol y que encerraba algo infinito.
> -Si te gusta puedes llevártela, como recuerdo de un amigo futuro –dijo con palabra tranquila. Le agradecí, pero otras telas me inquietaron. No diré que estaban en blanco, pero sí casi en blanco.
> —Están pintadas con colores que tus antiguos ojos no pueden ver.
> Las delicadas manos tañeron las cuerdas del arpa y apenas percibí uno que otro sonido. (III, 65)

La obra de arte del futuro nos es invisible. No escuchamos sus sonidos, no podemos ver sus colores. No se trata de un progreso del arte, no es que el arte se supera, no hay teleología. Es que, al acceder a este arte de un futuro en el que las condiciones de organización social y política son tan distintas a las nuestras, no podemos ver el proceso de construcción del arte, no podemos ver cómo la obra sucede y no podemos reproducir ese proceso de creación. Esa es la cualidad del arte que lo diferencia de los productos industrializados, que lo diferencia de la alienación del trabajo asalariado que describe Marx en 1844. Una obra de arte, una literatura, no es un producto acabado, sino un proceso que se comparte y que sucede, en el que el lector, el receptor, es capaz de ponerse en el lugar del creador, y hacer que la obra suceda de nuevo, que se reproduzca como nos reproducimos nosotros, un arte que es genética. En este cuento, Borges nos muestra las condiciones políticas y sociales en las que surge este arte, pero no nos explica cómo sucede ese arte, no puede. En este libro hemos

querido acercarnos a una estética anarquista, al arte y la literatura que surgirían, teóricamente, en una sociedad organizada según las tres premisas fundamentales del anarquismo. La literatura de Borges y Macedonio nos ha ayudado a teorizar esa estética, y nos parece que su obra es el deseo colectivo, construido por lectores y precursores y unos contextos histórico-políticos precisos, de llegar a esa estética anarquista. No nos parece, sin embargo, que su literatura sea el modelo preciso o perfecto de esa estética. Es más bien el deseo de llegar a ella, hacia ella, es un proceso en el que debemos o deseamos continuar. De manera que lo borgiano y lo macedoniano se nos ofrecen como una caja de herramientas para imaginar un arte poscapitalista. En este proceso, como fantasmas, lo borgeano y lo macedoniano nos poseen. Nosotros también los hemos poseído a ellos. Como lo hiciera Pierre Menard con el *Quijote* de Cervantes, nuestra empresa también consiste en cambiar e reinventar lo borgeano y lo macedoniano infinitamente.

BIBLIOGRAFÍA

Abós, Álvaro. *Macedonio Fernández, la biografía imposible.* Buenos Aires: Plaza & Janés, 2002.

Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory.* Trans. C. Lenhardt. London; Boston: Routledge & K. Paul, 1984.

Alazraki, Jaime. *Critical essays on Jorge Luis Borges.* Boston: G.K. Hall, 1987.

Alfonso Estenoz, Alfredo. *Los límites del texto: Autoría y autoridad en Borges.* Madrid: Verbum, 2013.

Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919).* Argentina: Beatriz Viterbo, 2011.

Antelo, Raúl. "Borges y la impolítica" en Juan Pablo Dabove (ed.). *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura.* Pittsburgh: Press, 2008.

———. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

———. "La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y retratos de la nación en crisis" en William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (comps.) *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura.* Buenos Aires: Paidós, 2000.

Arana, Juan. *La eternidad de lo efímero: ensayos sobre Jorge Luis Borges.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso.* Argentina: Centro Editor de Cultura, 2004.

Attala, Daniel. (ed.) *Impensador mucho: Ensayos sobre Macedonio Fernández.* Buenos Aires: Corregidor, 2007.

———. *Macedonio Fernández, lector del Quijote: Con referencia constante a J.L. Borges.* Buenos Aires: Paradiso, 2009.

Avelar, Idelber. *Letter of violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics.* NY: Palgrave, 2004.

———. *The untimely present: postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

Badiou, Alain. *La república de Platón*. España: S.L. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bakunin, Mikhail. *Statism and anarchy*. Trans. Marshall S. Shatz. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1990.

Balderston, Daniel. *How Borges Wrote*. University of Virginia Press, 2018.

———. *Borges: Realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

———. "Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de 'El escritor argentino y la tradición'" en *La Biblioteca* 2013 (13): 32-45.

———. "Imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector" en *Cuadernos LIRICO* (N7), 2012.

———. *Innumerables relaciones. ¿Cómo leer con Borges?* Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL, Secretaría de Extensión, Universidad Nacional del Litoral, 2010.

———. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.

Barthes, Roland. "La mort d'auteur" in Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999.

Berkeley, George. *Principles of human knowledge ; and, Three dialogues*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.

Bernès, Jean-Pierre. "Borges ou le vieil anarchiste paisible" en *Magazine littéraire*, n° 376, París, mayo de 1999, 34-39.

Beverley, John. "El giro neoconservador en la crítica literaria y cultural latinoamericana" en *Nómadas* (Col), núm. 27, (octubre, 2007), 158-165.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford University Press, 1973.

Borges, Jorge Guillermo. *La senda. Ensayo político filosófico*. Daniel Balderston (Introducción), María Jualia Rossi (transcripción y notas). Pittsburgh: Borges Center and University of Pittsburgh, 2015

Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: Ateneo, 1999.

———. *This Craft of Verse*. Ed. Calin Andrei Mihailescu. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

———. *Inquisiciones.* Madrid: Alianza, 2002.
———. *Obras completas.* (Cuatro tomos). Buenos Aires: Emecé, 2010.
———. *Textos recobrados* (volúmenes I y II). Barcelona: Emecé, 1997-2003.
Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Crónicas de Busto Domecq.* Buenos Aires: Emecé, 2008.
Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. En Diálogo I. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
Borinsky, Alicia. *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación.* Buenos Aires; Corregidor, 1987.
Bosteels, Bruno. "La ideología borgeana" in Javier Lasarte (ed.). *Territorios intelectuales: Pensamiento y cultura en América Latina.* Caracas: La Nave Va, 2001.
———. "Manual de conjuradores: Borges o la colectividad imposible" en Juan Pablo Dabove (ed.). *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura.* Pittsburgh: Press, 2008.
Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.* Paris: Seuil, 1996.
Bueno, Mónica. *Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista.* Buenos Aires: Corregidor, 2000.
Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde.* Trans. by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Cadava, Eduardo, Petter Connor, Jean-Luc Nancy (eds.) *Who Comes After the Subject?* New York: Routledge, 1991.
Cadús, Raúl. *La obra de arte del pensar: metafísica y literatura en Macedonio Fernández.* Argentina: Alción, 2007.
Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernismo.* Durham: Duke University Press, 1987.
Call, Lewis. *Postmodern Anarchism.* Boston: Lexington Books, 2002.
Camblong, Ana. *Ensayos macedonianos.* Buenos Aires: Corregidor, 2006.
———. *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos.* Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 2003.
Capelleti, Ángel. *El Anarquismo en América Latina.* Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990.
———. *La ideología anarquista.* Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2006.

Chatalet, Gilles. *Vivre et penser comme des porcs*. Paris: Gallimard, 1999.
Chesterton, G.K. *The Man who was Thursday: a nightmare*. New York: Dover, 1986.
Close, Glen. *La imprenta enterrada: Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
Cohn, Jesse. *Anarchism and the Crisis of Representation. Hermeneutics, Aesthetics, Politics*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.
———. "What is Anarchist Literary Theory?" in *Anarchist Studies*. Vol. 15 Nbr. 2, September 2007 [Electronic Source].
Colson, Daniel. *Pequeño diccionarios léxico filosófico del anarquismo. De Proudhon a Deleuze*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
———. *Trois essais de philosophie anarchiste: Islam, histoire monadologie*, Paris: Léo Scheer, 2004.
Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction: Levinas and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
———. *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso, 2007.
Croce, Marcela. *La Montaña: Jacobismo y orografía*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, 1995.
Dabove, Juan Pablo (ed). *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2008.
Dalmaroni, Miguel. "La providencia de los literatos: escritores argentinos y Estado durante la modernización (1888-1917)" en *Revista Iberoamericana*. Vol. 6 No. 21 (marzo), 2006.
Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1994.
———. *Spinoza, philosophie practique*. Paris: Minuit, 1981.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Para una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1990.
———. *Qu'est que la philosophie?*. Paris: Editions de Minuit, 1991.
———. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
Derrida, Jacques. "Force of Law: The "Mystical" Foundation of Authority". en *Acts of Religion*. Ed. Gil Andijar. London: Routledge, 2002.

———. *Memoires d'aveugle: L'autoportrait et autre ruines*. Paris: Réunion de Musées nationaux, 1990.
———. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilee, 1993.
Eco, Umberto. *Il nomme della rosa*. Milano: Bompiani, 1981.
Elliot, T.S. "Tradition and individual talent" in *The sacred wood; essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1957.
Fernández, Macedonio. *Obras completas I. Papeles Antiguos (escritos 1892-1907)*. Buenos Aires : Corregidor, 1981.
———. *Obras completas II. Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
———. *Obras completas III. Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
———. *Obras completas IV Papeles de recienvenido y continuación de la nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
———. *Obras completas V. Adriana Buenos Aires: última novela mala*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
———. *Obras completas VI. Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
———. *Obras completas VII Relato: cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
———. *Obras completas VIII. No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
———. *Obras completas IX. Todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
Fernández Mallo, Agustín. *El hacedor (Borges) Remake*. España: Alfaguara, 2011.
Ferrer, Christian. *Cabezas de tormenta: Ensayos sobre lo ingobernable*. Buenos Aires: Amarres, 2004.
Ferro, Roberto (editor). *Historia Crítica de la Literatura Argentina (v. 8). Macedonio*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
Garcia, Germán. *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
Garth, Todd S. *The self of the city. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Gilman, Claudia. "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos" en Graciela Montaldo (ed.). *Yrigoyen. Entre Borges y Arlt. (1916-1930).* Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Gómez-Muller, Alfredo. *Anarquismo y anarcosindicalismo en América Latina: Colombia, Brasil, Argentina, México.* Medellín, Colombia: La Carreta, 2009.

González, Horacio. *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández.* Buenos Aires: Atauel, 1995.

González, José Eduardo. *Borges and the Politics of Form.* New York: Garland, 1998.

Graeber, David. *Debt: The First 5,000 Years.* Brooklyn, N.Y.: Melville House, 2011.

Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde.* University of California Press; 2012.

Hobsbawm, Erik. *An age of Extremes. A History of the World, 1914-1991.* New York: Vintage, 1996.

Hollander, Samuel. *The Economics of Karl Marx: Analysis and Application.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008.

Irwin, John. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the analytic detective story.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

James, William. *Principles of Psychology.* Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Jameson, Frederic. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

Katchadjian, Pablo *El aleph engordado.* Argentina: Imprenta de Poesía Argentina, 2009.

Kropotkin, Peter. *Kropotkin's Revolutionary Pamphlets.* NY: Kessinger Publishing, LLC, 2005.

———. *Mutual Aid: A Factor of Evolution.* George Woodcock (introduction). Montreal: Black Rose Books, 1989.

Lawrence, Jeffrey T. "An American History of Infamy" en *Variaciones Borges* n. 31, 2011.

Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'etre ou, au-delà de l'essence.* La Haye: M. Nijhoff, 1974.

———. "La ontología en lo temporal según Heidegger" en *Revista Sur* n.167, 1943.

Locke, John. *Two Treatises of Government.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Louis, Annick. *Borges face au fascisme.* Paris: Aux Lieu d'Etre, 2006.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual.* Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

Lugones, Leopoldo y José Ingeniores (ed.). *La Montaña: periódico socialista revolucionario, 1897.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Macpherson, *Political Theory of Possesive Individualism. From Hobbes to Locke.* Oxford: Oxford University Press, 1964.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire.* París: F. Maspéro, 1966.

Maier, Linda S. *Borges and the European Avant-gardes.* New York: Peter Lang, 1996.

Marinetti, Filippo. *Mafarka the Futurist : an African Novel.* Carol Diethe y Steve Cox (trads.). London: Middlesex University Press, 1998.

Marshall, Peter. *Demanding the Impossible: a History of Anarchism.* London: Harper Collins, 1992.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia.* Buenos Aires: Hachette, 1986.

Mateo, Fernando, El Otro Borges. Buenos Aires: Equis, 1997.

May, Todd S. *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism.* University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1994.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges.* Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Monder, Samuel. *Ficciones filosóficas: Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández.* Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Montaldo, Graciela (ed). *Yrigoyen. Entre Borges y Arlt.(1916-1930).* Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. populismos y experimentos culturales en Argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.

Monteleone, Jorge. "Leopoldo Lugones: Canto natal del héroe" en Graciela Montaldo (ed.). *Yrigoyen. Entre Borges y Arlt. (1916-1930).* Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Moreiras, Alberto. "The Villain at the Center: Infrapolitical Borges." in Sophia McClennen and Earl E. Fitz. *Comparative Cultural Studies and Latin America.* West Lafayette: Purdue UP, 2004. 131-148.

———. *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies.* Durham: Duke University Press, 2001.

Newman, Saul. *The Politics of Postanarchism.* Edinburg: University Press, 2010.

Nietzsche, Frederic. *The Birth of Tragedy and Other Writings.* Ronald Speirs (trad). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Pauls, Alan. *El factor Borges.* Barcelona: Anagrama, 2004.

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente.* Buenos Aires: Seix Barral, 1992.

———. *Nombre falso.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

———. "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria" en Ana María Barrenechea et. al. *Ficciones argentinas: antología de lecturas críticas.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

———. *Teoria del Complot.* Buenos Aires: Mate, 2007.

Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde.* Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Proudhon, Pierre-Joseph. *Du principe fédératif et de la nécessité de reconstituer le parti de la révolution.* Paris, E. Dentu, 1863.

Proudhon, Pierre-Joseph. ¿Qué es la propiedad? España: Orbis, 1984.

Prieto, Julio. *Desencuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández.* Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.

———. *De Masa Menos (seguido de Bilingües).* Madrid: Amargord, 2013.

———. *De la sombrología: seis comienzos para llegar a Macedonio Fernández.* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Veurvert, 2010.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada.* Hanover, N.H., U.S.A.: Ediciones del Norte, 1984.

Rama, Carlos and Angel L. Cappelletti (ed.). *El anarquismo en América Latina.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.* Trad. Gabriel Rockhill. London: Continuum International Publishing Group, 2006.

Rapoport, Marío. *Historia económica, política y social de Argentina (1880-2000).* Buenos Aires: Macchi, 2003

Read, Herbert. *Poetry and anarchism.* London, Freedom Press, 1947.

Redding, Arthur. *Raids on Human Conciousness: Writing, Anarchism and Violence.* South Carolina: University of South Carolina Press, 1998.

Reszler, André. *La estética anarquista.* África Medina (trad.). Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005.

Ríos, Rubén H. "Palabras a sí mismo" *Diario Perfil*: 6 de mayo de 2012.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una biografía literaria.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Romero, Luis Alberto. "The Conservative Restoration, 1930-1943" en *A History of Argentina.* University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 2002.

Rosa, Ángel. *La mosca en la botella: los cuentos de Borges y Cortázar.* San Juan, Puerto Rico: Isla Negra, 1998.

Rosa, Luis Othoniel. "Dos encuentros fatales con el otro. Ética, muerte y paranoia en dos cuentos de Borges" en *Variaciones Borges.* 22, (2006): 149-166.

Rose, Mark. *Authors and Owners: the Invention of Copyright.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Ruiz, Pablo. *Four Cold Chapters on the Possibility of Literature Leading Mostly to Borges and Oulipo.* USA: Dalkey Archive Press, 2014.

Saítta, Silvia. *Regueros de tinta. Crítica en la década del veinte.* Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Salinas, Alejandra. "Political Philosophy in Borges: Fallibility, Liberal Anarchism, and Civic Ethics" en *The Review of Politics.* Volume 72, Issue 2, (2010): 299-324.

Salvatore, Ricardo. "The Normalization of Economic Life: Representations of the Economy in Golden-Age Buenos Aires, 1890-1913" en *Hispanic American Historical Review.* volumen 81, issue 1 (2001): 1-44.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires: Ariel, 1995.

Scheuling, Neala. *Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation.* USA: Minor Compositions, 2012.

Schorske, Carl. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture.* New York: Vintage Books, 1981.

Schwarz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Sreenivasan, Gopal. *The Limits of Lockean Rights in Property.* New York: Oxford University Press, 1995.

Spencer, Herbert. *The Man versus the State: with Six Essays on Government, Society, and Freedom.* Indianapolis, Ind.: Liberty Classics, 1981.

Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910.* Buenos Aires; Manantial, 2008.

Tatián, Diego. *La conjura de los justos: Borges y la ciudad de los hombres.* Argentina: Las Cuarenta, 2010.

Thonis, Luis. "Macedonio Fernández: mínimo estado, máximo de individuo" en *Revista Tokonoma*, 2002.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: the Art of Contentious Encounters.* Berkeley: University of California Press, 1994.

Vanderveer Hamilton, Carol. *Dynamite: anarchy as modernist aesthetic.* California: University of California, Berkeley, 1993.

Vazquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo.* Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.

Vecchio, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo.* Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2003.

Weir, David. *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1997.

Woodcock, George. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements.* Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Zaragoza, Gonzalo. *Anarquismo argentino (1876-1902).* Madrid: Ediciones De la Torre, 1996.

ÍNDICE

Agradecimientos 11

Prólogo a la segunda edición 13

Introducción: Para reposeer lo borgeano y lo macedoniano 17

I. Los estados de la literatura 43
De la representación a la participación: Macedonio 49
De la representación a la participación: Borges 77
Sobre Estados y monstruos 100

II. Los individuos de la literatura 111
La metafísica de la sensibilidad ayoica 123
Una resultante: el autorretrato 135
Sin individuo no hay propiedad 146

III. Las posesiones de la literatura 149
Don quijote en Wall street 154
Literatura y excedente de trabajo colectivo 160
Demasiado cosmos oxigenado y rutilante: el plagio y la literatura infinita 175
Expresión, alusión y propiedades sin propietarios 180
Temporalidad laberíntica: pasado y futuro en la literatura colectiva 187
La desherencia y el año 1897 195

IV. Un arte fractal (a manera de conclusión) 201

Bibliografía 207

Se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2020
en Elías Porter y Cía SRL, Plaza 1202, Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.